

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

ANA KARLA CARVALHO CANARINOS

Tensões e dualidades na poesia de Sousândrade

CURITIBA – PR

2017

**ANA KARLA CARVALHO CANARINOS**

**Tensões e dualidades na poesia de Sousândrade**

**Mémoire de Master en Études lusophones  
et de Mestrado em Letras**

préparé sous la direction de Monsieur João Carlos Vitorino Pereira,  
maître de conférences habilité à diriger des recherches,  
et de Madame Sandra Mara Stroparo, professeur.

**UNIVERSITÉ LUMIÈRE – LYON 2  
FACULTÉ DES LANGUES**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ  
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES**

**Février/ 2017**

ANA KARLA CARVALHO CANARINOS

Tensões e dualidades na poesia de Sousândrade

Dissertação apresentada ao  
Programa de Pós-Graduação em  
Letras, Área de Concentração em  
Estudos literários – UFPR, como  
requisito parcial para a obtenção do  
título de Mestre em Letras.

Professor Orientador: Dr<sup>a</sup> Sandra  
Mara Stroparo

CURITIBA – PR

2017

Catálogo na publicação

Mariluci Zanela – CRB 9/1233

Biblioteca de Ciências Humanas e Educação - UFPR

Canarinos, Ana Karla Carvalho

Tensões e dualidades na poesia de Sousândrade / Ana Karla Carvalho Canarinos – Curitiba, 2017.

182 f.; 29 cm.

Orientadora: Sandra Mara Stroparo

Dissertação (Mestrado em Letras) – Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná.

1. Sousândrade, 1833-1902 - Crítica e interpretação. 2. Sousândrade, 1832-1902 - O Guesa. 3. Crítica literária brasileira. I. Título.

CDD 869.1



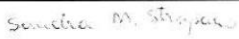

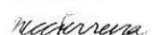
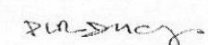
Universidade Federal do Paraná  
Setor de Ciências Humanas  
Coordenação do Programa de Pós-Graduação  
em Letras  
Tel./Fax: +55 41 3360-5102

## PARECER

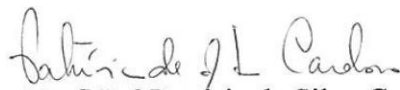
Defesa de dissertação de mestrado de **ANA KARLA CANARINOS** para obtenção do título de **Mestre em Letras**.

Os abaixo-assinados Sandra Mara Stroparo, Presidente, João Carlos Vitorino Pereira e Maria da Conceição Coelho Ferreira, arguíram, nesta data, a candidata, que apresentou a dissertação **“TENSÕES E DUALIDADES NA POESIA DE SOUSÂNDRADE”**.

Procedida à arguição segundo o protocolo que foi aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que a candidata está apta ao título de **Mestre em Letras**, conforme especificações abaixo:

Banca	Assinatura	APROVADO(A) Não APROVADO(A)
Dr <sup>a</sup> Sandra Mara Stroparo(Presidente)		A
Dr. João Carlos Vitorino Pereira		A
Dr <sup>a</sup> Maria da Conceição Coelho Ferreira		A
Dr. Pedro Dolabela Chagas		A

Curitiba, 07 de março de 2017.



Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Patrícia da Silva Cardoso  
Coordenadora



Universidade Federal do Paraná  
Setor de Ciências Humanas  
Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Letras  
Tel./Fax: +55 41 3360-5102

Ata septingentésima octogésima oitava, referente à sessão pública de defesa de dissertação para a obtenção de título de mestre a que se submeteu a mestranda **ANA KARLA CANARINOS**. No dia sete de março de dois mil e dezessete, às catorze horas, na sala 1013, 10º andar, no Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná, foram instalados os trabalhos da Banca Examinadora, constituída pelos seguintes Professores Doutores: Sandra Mara Stroparo, Presidente, João Carlos Vitorino Pereira (via skype), Maria da Conceição Coelho Ferreira (via skype), Pedro Dolabela Chagas designados pelo Colegiado do Curso de Pós-Graduação em Letras, para a sessão pública de defesa de dissertação intitulada **"TENSÕES E DUALIDADES NA POESIA DE SOUSÂNDRADE"**, apresentada por **ANA KARLA CANARINOS**. A sessão teve início com a apresentação oral da mestranda sobre o estudo desenvolvido. Logo após, a senhora presidente dos trabalhos concedeu a palavra a cada um dos examinadores para as suas arguições. Em seguida, a candidata apresentou sua defesa. Na sequência, a Professora Sandra Mara Stroparo retomou a palavra para as considerações finais. Na continuação, a Banca Examinadora, reunida sigilosamente, decidiu pela aprovação da candidata. Em seguida, a senhora Presidente declarou **APROVADA** a candidata, que recebeu o título de **Mestre em Letras**, área de concentração **Estudos Literários**. A versão final da dissertação deverá ser encaminhada à Coordenação em até 60 dias. Encerrada a sessão, lavrou-se a presente ata, que vai assinada pela Banca Examinadora e pela candidata. Feita em Curitiba, no dia sete de março de dois mil e dezessete.

Dr<sup>a</sup> Sandra Mara Stroparo

*Sandra M. Stroparo*

Dr. João Carlos Vitorino Pereira

Dr<sup>a</sup> Maria da Conceição Coelho  
Ferreira

*M. C. Ferreira*

Dr. Pedro Dolabela Chagas

*P. Dolabela Chagas*

Ana Karla Canarinos

*Ana Karla Canarinos*

À minha mãe, pelo amor incondicional

Ao Wagner, homônimo do grande mestre, por todo amor e ternura. Amor este,  
que diferentemente de Tristão, me desperta diariamente vida e bravura.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha orientadora, Sandra Stroparo, que desde as disciplinas da graduação, passando pela iniciação científica e monografia, me torna uma melhor leitora de poesia. Obrigada pela orientação e pela generosidade em me disponibilizar virtualmente todo o material necessário para escrever esta dissertação durante meu intercâmbio na França.

À banca de qualificação, professores Luis Bueno e Pedro Dolabela, pela leitura e por toda a contribuição.

À banca de defesa, professora Maria Conceição e Pedro Dolabela, pelas valiosas contribuições.

Ao professor Fernando Cerisara Gil, por me ensinar a amar a nossa literatura, me instigar a ler os romances mais obscuros do nosso regionalismo e me dar as primeiras lições de teoria literária.

À CAPES pela bolsa concedida.

Aos professores do departamento de Estudos Lusófonos, da Universidade Lumière Lyon2, Maria Conceição, João Pereira e Bernard Corneloup, pelas discussões e pela recepção amável.

À região Rhône-Alpes, pela bolsa CMIRA que tornou possível o mestrado bilateral.

À Alessandra Carneiro, colega sousandradina, que tão gentilmente me enviou um exemplar das obras completas do autor.

Às minhas colegas de orientação: Diamila, Gabrielle e Patrícia.

À Ana Paula, pela amizade e pela generosidade de sempre.

À Maria Luiza, pelas conversas literárias nos intervalos da escola. À Gisele e Iara, pelo incentivo. À Liana e Fernanda, amigas muito especiais.

Aos meus pequenos-grandes alunos, que sempre me ensinaram tanto.

À Maria Isabel, amiga e companheira das lides literárias, obrigada por compartilhar dos meus medos, alegrias e também do amor pela literatura brasileira. Sua amizade é fundamental na minha vida.

À Flávia, pelas ligações para Lyon, pelos cafés mais engraçados na Vila e por sempre acreditar em mim. Contar com você foi essencial.

Ao Eduardo, pelos cafés e por sempre investir na felicidade comigo.

À Clarissa, pela amizade, pelas conversas intermináveis e pelas discussões literárias.

Ao Thiago, Rodrigo e Taira, companheiros de graduação, amigos de toda a vida.

À Bruna, amiga curitibana que por acaso conheci em Lyon. Obrigada pelo chimarrão, pelos jantares, pelas confissões, pelos tantos chocolates, vinhos e queijos que dividimos na França.

À Andra, la plus gentille fille du monde. Tu as été le meilleur de mon séjour en France. Merci, toujours, de tout mon cœur.

Ao Maikon, por dividir comigo as alegrias e os inconvenientes do intercâmbio. Também pela amizade e pelo apoio.

Ao Phelipe e à Maristela, casal de amigos mais divertido e especial.

Ao Jefferson, pelas conversas agradáveis, pela amizade sincera e por sempre me acolher como filha.



Aos meus pais, talvez jamais consiga agradecer o amor incondicional, a confiança em mim e a dedicação ao longo de todos esses anos.

Aos meus avós, Ana e Jair, por tornarem minha infância memorável. Pelas tantas pescarias e aventuras por ilhas e rios desconhecidos, pelas viagens até a casa da bisá e por todo o amor que vocês sempre me encheram.

Finalmente, ao Wagner, mi Alvy Singer, por la lectura completa del texto, por los doctos diálogos y por el amor que traspasa los kilómetros sinfín de Salamanca a Lyon.

Porque eu venho, do mundo fugitivo,  
No deserto escutar a voz da terra:  
– Eu sou qual este lírio, triste esquivo,  
Qual esta brisa que nos ares erra  
(Sousândrade, *O Guesa*, canto II)

## RESUMO

Este trabalho objetiva analisar as contradições da épica *O Guesa*, de Joaquim de Sousaândrade, e os desdobramentos que algumas dualidades geraram na sua recepção crítica. Ao longo do século XIX, Gonçalves de Magalhães, Gonçalves Dias e José de Alencar buscaram uma épica que representasse o espírito nacional. Inserido nessa tradição, *O Guesa* surge como a última grande voz da épica brasileira. Pouco comentada até meados da década de sessenta, a poesia sousandradina reaparece no cenário crítico brasileiro justo no momento de maior tensão teórica entre a crítica formalista e a sociológica. Sob esta perspectiva, esta dissertação pretende analisar, ao mesmo tempo, as contradições internas de *O Guesa*, sua controversa recepção e como isso reflete um impasse da teoria literária brasileira.

Palavras-chave: Sousaândrade; *O Guesa*; Crítica literária brasileira

## RÉSUMÉ

Ce travail a pour but d'analyser les contradictions de l'épopée *O guesa*, de Joaquim de Sousândrade, et les conséquences que ces contradictions ont généré dans sa réception critique. Tout au long du XIXe siècle, Gonçalves de Magalhães, Gonçalves Dias et José de Alencar ont cherché une épopée qui représentait l'esprit national. Inséré dans cette tradition, *O Guesa* apparaît comme la dernière grande voix de l'épopée brésilienne. La poésie de Sousândrade a été peu commentée jusqu'au milieu de la décennie de 1960 et elle réapparaît dans le scénario critique brésilien exactement au cours de la plus grande tension théorique entre la critique formaliste et la critique sociologique. De ce point de vue, cette mémoire a pour but d'analyser aussi les contradictions internes de *O Guesa*, sa réception controversée et comment cela reflète une impasse au coeur de la théorie littéraire brésilienne.

Mots-clés : Sousândrade, *O Guesa*, Critique littéraire brésilienne

## SUMÁRIO

Introdução .....	14
1. Sousândrade e o seu lugar errante na história literária brasileira .....	16
1.1. Em busca da épica nacional: Gonçalves de Magalhães, Gonçalves Dias, José de Alencar e Sousândrade.. .....	25
1.2. O Guesa dissonante .....	38
1.3. A metáfora .....	41
1.4. Os dois momentos infernais .....	48
2. A contradição como um fator estruturante da poesia Sousandradina.....	77
2.1. O Guesa-Poeta/ o Poeta-Guesa .....	77
2.2. O Guesa: épica brasileira ou pan-americana? .....	81
2.3. Natureza e cidade/ civilização e barbárie .....	96
3. Da contradição poética para a contradição teórica: um ícone do impasse na crítica literária brasileira .....	131
3.1. O caso Sousândrade na crítica literária brasileira.....	131
3.2 O impasse da representação: nacional versus cosmopolitismo .....	137
3.3 Republicano ou conservador? Duas interpretações estrangeiras sobre o nacionalismo em <i>O Guesa</i> .....	162
Conclusão .....	177
Referências bibliográficas .....	181

## INTRODUÇÃO

Esta dissertação objetiva analisar as contradições da épica *O Guesa* de Joaquim de Sousândrade, a partir de diversas frentes: a partir da sua controversa recepção no século XIX ocasionada pelas muitas dualidades da épica, da tensão do seu reaparecimento no século XX com o embate entre uma crítica esteticista e uma crítica sociológica, e da contraditória recepção entre críticos estrangeiros como David Treece e Carlos Cuccagna.

No primeiro capítulo, descrevemos as principais obras do autor e como o enredo de *O Guesa* corrobora o estilo hermético para o público leitor oitocentista, o que gera o seu lugar ambíguo no Romantismo brasileiro. Segundo Silvio Romero, na *História da Literatura Brasileira* (1888), o poeta era quase desconhecido por seu estilo pouco inteligível, acrescentando que se não fosse o desnível de sua forma, ele seria um poeta de primeira ordem: “o poeta sai quase inteiramente fora da toada comum da poetização de seu meio; suas ideias e linguagem têm outra estrutura”. (ROMERO, 1888, p. 1651)

Tendo em vista a dificuldade de enquadramento do autor, na seção “Em busca da épica nacional: Gonçalves de Magalhães, Gonçalves Dias, José de Alencar e Sousândrade”, verificamos a trajetória do gênero épico na literatura brasileira do século XIX, a descrição dos principais embates e discussões em torno do tema e *O Guesa* como uma resposta de Sousândrade a essa tradição que buscava incessantemente uma épica que representasse o Brasil. Apesar do diálogo claro do poeta com os seus contemporâneos na busca de produzir uma literatura genuinamente brasileira a partir do gênero épico, as metáforas inusuais e o enredo fragmentado foram responsáveis pelo “caso” Sousândrade na tradição do Romantismo brasileiro. Sob este aspecto, na seção intitulada “Metáfora” traçamos algumas definições do termo segundo Aristóteles, Paul Ricoeur, Jacques Derrida e Haroldo de Campos, para então analisarmos as metáforas de *O Guesa* nos cantos II e X na seção “Os dois momentos infernais”.

No segundo capítulo refletimos sobre as principais contradições internas da épica: o Guesa-poeta/o poeta-Guesa, épica brasileira ou pan-americana e natureza e cidade/civilização e barbárie, para então repensarmos o posicionamento marginal do autor e o embate que isso gerou na segunda metade do século XX.

No terceiro capítulo, abordamos a recepção de Sousândrade no século XX tendo em vista os conceitos de nacionalismo e cosmopolitismo. Segundo Franchetti, a obra de Sousândrade é extremamente heterogênea, “o texto é muito desigual, justapondo estrofes e episódios de grande originalidade e dezenas de páginas da mais dessorada e caótica eloquência românticas” (FRANCHETTI, 2007, p. 27) e talvez essa irregularidade poética de *O Guesa* seja a principal característica que corrobore esse impasse crítico na recepção de sua poesia.

Não obstante o interesse que a obra de Sousândrade desperta ao primeiro contato, a sua leitura por extenso é decepcionante, pois ela não mantém o nível de realização estética presente em boa parte das passagens recentemente antologizadas. No caso específico do *Guesa*, o texto é muito desigual, justapondo estrofes e episódios de grande originalidade e dezenas de páginas da mais dessorada e caótica eloquência românticas. Mas é certo que há, na sua obra, alguns trechos realmente esplêndidos. (*ibidem*, p. 27).

Por conta das desigualdades e mesmo contradições de *O Guesa*, Sousândrade tornou-se “um caso” na literatura brasileira por conta do dilema na crítica entre uma poesia moderna e de “grande originalidade” e uma poesia com a mais “caótica eloquência romântica”. Sob esta perspectiva, a partir das contradições internas da épica e do consequente obscurecimento do poeta, este trabalho propõe repensar um impasse teórico na teoria literária brasileira do século XX.

## 1. Sousândrade e o seu lugar errante na História literária brasileira

Contemporâneo de Gonçalves Dias, Casimiro de Abreu, Álvares de Azevedo, Junqueira Freire e José de Alencar, autores românticos muito comentados pela crítica, Joaquim de Souza Andrade (1832-1902) tornou-se um “caso” na revisão da história literária brasileira por seu afastamento da tradição literária oitocentista. Nascido no Maranhão, Sousândrade foi um grande viajante, tendo percorrido todos os lugares narrados na sua épica<sup>1</sup> *O Guesa*. Passou dois anos viajando pela Europa (1854 a 1856) e em 1857 passou pela África e o Rio de Janeiro. Ao retornar da França, envolveu-se no jornal *Semanário Maranhense* que, em meados da década de 1860, era o periódico literário de maior prestígio no Maranhão. Inclusive, foi nesse periódico que Sousândrade começou a publicar as primeiras partes de *O Guesa*. Segundo os pesquisadores Jomar Moraes e Frederick Williams<sup>2</sup>, o autor empreendeu pelo menos uma viagem ao Amazonas (1858) e à América Hispânica (1878). No período de 1871 a 1885, morou em Nova York, período em que publica a primeira edição da épica incluída nas *Obras Poéticas*, em 1877. Em 1888, o poeta continuou a trabalhar no texto e publicou mais uma versão incompleta. Diferentemente de seus contemporâneos, Sousândrade estudou engenharia em Paris, e não em Coimbra como Gonçalves Dias. Por essa razão, Frederick Williams identifica nas viagens do poeta a incompreensão de sua poesia no período romântico.

Quanto ao mais, é a peregrinação de um poeta, que desabafa as suas mágoas em viagem, descreve as paisagens que

---

<sup>1</sup> Para pensar o gênero no Brasil oitocentista, Luiza Lobo, na obra *Épica e modernidade em Sousândrade*, parte da definição de Cedric Whitman para analisar *O Guesa*. Segundo Whitman, a épica funcionou com um gênero que conseguiu traduzir a preocupação grega com a geometria e, principalmente o equilíbrio das formas. Não é em vão o uso do hexâmetro dactílico e de uma visível unidade semântica que as partes mantêm entre si: “One might, therefore, describe the epic formula as an artificially devised unit of semantic, grammatical, and metrical functions.” (WHITMAN, 1958, p. 110). A épica nasceu com o intuito de transformar uma simbologia estática em uma narração ativa, coerente equilibrada, assim como os símbolos que lhe serviam de motivação: “*But both epic and Geometric painter, the traditional themes have been transformed from static external shapes into symbols of active process.*” (WHITMAN, 1958, p. 90).

<sup>2</sup> Jomar Moraes e Frederick Williams são os maiores responsáveis pelo resgate da obra de Sousândrade. As informações biográficas do autor foram retiradas da sua obra *Poesia e prosa reunidas de Sousândrade*.



observa, e assimila o seu estado interior aos quadros mais ou menos melancólicos que o rodeiam. (WILLIAMS, 2003, p. 482).

As viagens do autor representadas em sua épica geraram a denominação de Sousândrade como “terremoto clandestino” (CAMPOS, 1982, p. 17) segundo Augusto e Haroldo de Campos. O próprio Sousândrade parece reconhecer que sua poesia pertenceria a uma época futura, e que seria lido e comentado somente cinquenta anos depois. “Ouvi dizer já por duas vezes que *O Guesa errante* será lido cinquenta anos depois; entristeci – decepção de quem escreve cinquenta anos antes”. (SOUSÂNDRADE *apud* CAMPOS, 1982, p.168). Frederick Williams, em *Sousândrade: vida e obra* (1976), afirma que mesmo cinquenta anos mais tarde a poesia sousandradina não recebeu a atenção necessária, pois poetas como Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade, apesar de empregarem “trabalhos experimentais, conceitos e formas poéticas que Sousândrade já empregara com algum sucesso [...] não o reconheceram como um original precursor da poesia de vanguarda” (WILLIAMS, 1976, p. 3) e nem sequer há notícias se Sousândrade foi mesmo lido pelos poetas da primeira geração modernista<sup>3</sup>.

Sousândrade é autor de seis obras: *O Guesa* (a mais longa e ambiciosa), *Novo Éden*, *Harpa de Ouro* e *Liras perdidas* (publicação póstuma em 1970), *Harpas Selvagens* (1857) e *Eólias* (1870). Boa parte de suas obras foram publicadas aos poucos em jornais, revistas e em diferentes edições publicadas em períodos distintos. Inclusive as viagens realizadas pela personagem Guesa coincidem muitas vezes com as próprias viagens do autor, caracterizando o aspecto “lendário biográfico” do texto (CAMPOS, 1985, p. 41). Os dois primeiros cantos saíram na primeira edição de *Impressos* (1868), publicado em São Luís, contendo a primeira parte de *O Guesa* juntamente com trinta e sete poemas diversos das *Harpas Selvagens*. Em 1869, Sousândrade publicou o segundo

---

<sup>3</sup> Luiz Costa Lima, na introdução da obra de Carlos Torres-Marchal, *30 anos com Sousândrade* (2016), afirma que entrou em contato com a poesia de Sousândrade apenas em 1962. Surpreso com a leitura, apresentou *O Guesa* ao poeta João Cabral de Melo Neto, nesse mesmo ano, em Madrid. O desconhecimento de Luiz Costa Lima e de João Cabral da obra de Sousândrade é muito sintomático do quase obscurecimento de sua poesia até a segunda metade do século XX.

volume de *Impressos* contendo a continuação da épica com a inclusão do canto III.

Quando já estava em Nova York, em 1874, Sousândrade publicou *Obras poéticas* em dois volumes. No primeiro deles (1874), há a publicação dos cantos I a V de *O Guesa errante*, o prefácio “Memorabilia”, *Eólias* (livro com 43 poemas curtos), além de *Harpas Selvagens* ser publicado novamente. Posteriormente, no segundo volume, já em 1876, há a publicação de *O Guesa errante* com a inclusão dos cantos VI e VII. Em 1877, Sousândrade republica *O Guesa errante*, dessa vez com um novo prefácio “Memorabilia” e o episódio “O inferno de Wall Street” como o canto VIII. Somente em 1884 – segundo Luiza Lobo a data é imprecisa – esse episódio infernal foi deslocado para o canto X.

Em 1902, quando retorna ao Brasil, Sousândrade publica a continuação de *O Guesa errante*, mas dessa vez com outro título: *O Guesa, o Zac*. A continuação da obra saiu aos poucos no jornal *O Federalista*, poucos antes da morte do poeta. De acordo com Luiza Lobo, “pode ter permanecido inacabada, aliás como os cantos VII, XII e XIII do próprio poema” (LOBO, 2005, p. 53).

A publicação póstuma do autor se deve ao fato de que Sousândrade não se importava com a divulgação efetiva de suas obras. *Harpa de Ouro*, obra publicada postumamente, é um poema composto de 285 estrofes, escrito em homenagem à nova República brasileira e publicado em *Inéditos* (1970) por Frederick Williams e Jomar Moraes. *Liras Perdidas*, também publicado em *Inéditos*, inclui poemas muito diferentes entre si, e segundo Luiza Lobo, “a maior parte deles foi composta em tom humorístico, com temas leves, em estilo romântico-simbolista. Os poemas esclarecem muitos dos nomes femininos enigmáticos que aparecem em *O Guesa*” (*ibidem*, p. 58).

A obra *Novo Éden: poemeto da adolescência*, também publicado postumamente, parece ter sido escrito entre 1888-1889. Segundo Luiza Lobo, essa é a obra mais hermética do autor, juntamente com *O Guesa*. A estrutura do poema se divide em sete dias de Criação, mostrando a inclinação político-religiosa do poeta, típica dos românticos.

Assim, torna-se claro que, na mente de Sousândrade, a ideia da pureza do paraíso miltoniano religioso é substituída pela pureza do pensamento metafísico político. O unitarismo de Emerson

bem pode ter contribuído para isso. Paralelamente, dá-se uma aparente desintegração sintagmática da linguagem, sendo o enredo quase incompreensível. Sentem-se ecos de Byron, como por exemplo no fato de Sousândrade situar o enredo na Armênia (Byron traduzira a bíblia do armênio). As referências a Milton ocorrem em quase todas as páginas, impregnando a concepção geral do poema. Novo Éden oferece um emaranhado semântico ininterrupto, no qual o ritmo se aproxima da prosa, e as palavras compostas se aglutinam numa linguagem que deseja simular a modernidade do progresso político e da industrialização do país. [...]. **Sousândrade talvez tenha tentado, neste que é o mais ilegível de seus poemas, uma forma de mimese semelhante à empregada por Mallarmé, ao buscar comparar o desenvolvimento externo com uma linguagem complexa, como fez Mallarmé ao mimetizar o naufrágio ou uma constelação em certas disposições das palavras no branco da folha do papel.** (LOBO, 2005, p. 57-58, grifos meus).

Jomar Moraes e Frederick Williams afirmam que desde a década de sessenta do século XX, com a revalorização de Sousândrade, os críticos têm se preocupado em ressaltar aquilo que é diferente e excepcional em sua poesia, em outras palavras, as características vanguardistas. “Embora não hajam totalmente esquecido outros aspectos, tudo quanto representa vanguardismo tem sido relegado a uma posição inferior, inclusive as mais óbvias características que o singularizavam” (WILLIAMS, 1976, p. 75). O trecho acima de Luiza Lobo ressalta justamente esses aspectos vanguardistas da poesia de Sousândrade ao compará-lo com Stéphane Mallarmé, o ícone da modernidade poética francesa. São justamente os aspectos modernistas da poesia de Sousândrade que corroboraram a dificuldade de enquadrá-lo no interior da história literária brasileira, gerando o seu lugar errante dentro do Romantismo brasileiro ou mesmo o atributo de poesia muito desigual feito por Paulo Franchetti.

A dificuldade de classificação para o autor ressaltada por Candido, Haroldo de Campos, Paulo Franchetti, Flora Sussekind e Frederick Williams deve-se às inovações formais e também ao próprio encaminhamento do enredo: os cantos I a III narram a descida do Guesa dos Andes até a foz do Amazonas. No canto I há a descrição da conquista dos Incas pelos espanhóis e o monólogo do Guesa com o vento, demonstrando a solidão da personagem à beira do rio Solimões.

“Do mundo despedi-me, está despido  
 O manto social que me trajava:  
 Direi a razão por que hei partido  
 Para longe de quanto eu mais amava.  
 Esta alma acostumando-se às estrelas,  
 Às soidões aniladas, a exilar-se  
 Nas montanhas umbrosas, a embalar-se  
 Qual as aves do céu nas vascas belas  
 [...]

Céus! De desgosto e frio tédio, infernos!  
 Do que nos deram de melhor...”

O vento  
 Murmurou, qual satânica risada  
 Que estalasse na treva.  
 (SOUSÂNDRADE, 2012, p. 65).

No canto II há a descrição da natureza amazonense e a dança sensual dos índios do Amazonas, o denominado “Tatuturema”, o primeiro momento infernal do poema. O Guesa defende o índio, critica a conquista do indígena e recorda o seu passado glorioso.

Mas, o egoísmo, a indiferença, estendem  
 As eras do gentio; e dos passados  
 Perdendo a origem cara estes coitados,  
 Restos de um mundo, os dias tristes rendem

Quanta degradação! Razão tiveram  
 Vendo, os filhos de Roma, todos bárbaros  
 Os que na pátria os olhos não ergueram,  
 Nem marcharam à sombra dos seus lábaros [...]

Mas, que danças! Não são mais as da guerra,  
 Sacras danças dos fortes, rodeando  
 A fogueira que estala e a, que inda aterra,  
 Vitória os hinos triunfais cantando [...]

Selvagens – mas tão belos, que se sente  
 Um bárbaro prazer nessa memória  
 Dos grandes tempos, recordando a história  
 Dos formosos guerreiros reluzentes.  
 (*ibidem*, p. 75-76, canto II).

O Guesa é acordado pela dança diabólica dos índios e então entra na dança com uma índia “Outra ao Guesa arrebatada, enlaça enleia/ Em voltas cintilantes qual a seta” (*ibidem*, p. 78, canto II).

Amava o Guesa errante esses cantares  
 Longínquos a desoras nas aldeias;  
 Se aproximava, triste, dos lugares  
 Tão saudosos – [...]

Tal o filho do Sol, peregrinando  
 A sós, dos mundos à atração risonha,  
 No barracão pernoite; e acorda estando  
 Qual quem da sociedade s'envergonha

– E lá perdeu-se no pegão pampeiro,  
 Quando os índios mais vários doidejavam  
 E este canto verídico e grosseiro  
 Em toda monótona alternavam. (*ibidem*, p. 79, canto II)

Nesse episódio da dança do Tatuturema, Sousândrade faz uma crítica ferrenha à justiça, à nobreza e ao clero. Segundo Luiza Lobo, essa crítica é feita através da técnica do *limerick*<sup>4</sup>, dividindo-se em: *limerick* político e ético, *limerick* sexual e *limerick* literário. Nesse inferno amazônico, a voz dessas diferentes instâncias surgem satirizando a organização social do período.

(Ministro português vendendo títulos de honra a brasileiros que não têm:)  
 – Quem de coito danado  
 Não dirá que vens tu?  
 Moeda falsa és, esturro  
     Caturro,  
 D' excelência tatu<sup>5</sup>! (*ibidem*, p. 85, canto II)

No canto III, o Guesa continua descendo o Amazonas. A personagem lembra de sua mãe, Uiara e de Virjanura, sua amada “ E houve um tempo em que nós nos assentávamos/ Eu e ela, por entre os cafezeiros” (*ibidem*, canto III). O término do canto III narra a recordação de sua juventude e de sua família, comparando esse estado inocente à situação dos índios antes da chegada do europeu. Então o Guesa se despede do Amazonas e parte para o Atlântico: “Os sertões deixando/ Entra no Atlântico elevado ao vento” (*ibidem*, p. 134, canto III)

---

<sup>4</sup> Segundo Augusto e Haroldo de Campos, na sua *Revisão*, o *limerick* é uma forma fixa típica da poesia inglesa e da qual se encontram variantes em Ben Johnson, Shakespeare e outros poeta isabelinos do século XVI. O *limerick* se manifesta normalmente através do *nonsense* e formalmente é composto de cinco versos, sendo que o 3º apresenta uma rima interna.

<sup>5</sup> Segundo Luiza Lobo, "tatu" é a personificação do imperador Dom Pedro II.

Os cantos IV e V narram a chegada no Maranhão. No canto IV, o Guesa viaja e se embrenha na selva em direção à Fazenda Vitória. Lá, recorda das índias que amou nessa mata, recorda-se de Rosa, uma amante de sua juventude. O canto V narra a chegada do Guesa na fazenda que se encontra completamente abandonada com escravos cativos.

No canto VI, Sousândrade continua a sua “longa estrada do Suna”<sup>6</sup>. Chega finalmente ao Rio de Janeiro. Lá recorda-se dos seus pais já mortos e decide retornar ao Maranhão para soltar os escravos: “(Ruge do coração do Guesa a história)/Os cativos choravam da Vitória” (*ibidem*, p. 230, canto IV). O Guesa, inspirando-se em Dante e Homero, decide retornar ao Maranhão para resgatar o que a sua família perdeu para o estrangeiro.

‘Eia, insensato!’

À voz do seu destino

Viu ao colo da terra viridante

A bela herdade, dos avós o ninho,

Da sociedade e glória – quão distante!

A formosa visão d’além de um mundo

De várias lutas co’as miragens loucas,

Que afronta o moço orgulho e belo e rudo,

Que só vencido das procelas roucas

Vê do arrependimento o encanto adiante

E ouve do amor-primeiro esse murmuro

D’alvoradas de Aninhas; e a que o Dante

Sentia o grande amor, o amor venturo

– Chega o Odisseu viajor: para ele correm

A mulher nobre, a muito amada filha,

Os contentes escravos, que não morrem

Já tendo protetor. – E ao da família

Doce quadro, risonho qual um sonho,

parado estava o jovem peregrino.

E eu aos olhos de vós, sem arte o ponho,

Que vejais ser da terra o que é divino. (*ibidem*, p. 240, canto VI).

No Canto VII o Guesa se despede de Vitória, atravessa o oceano e vai para a África, Ibérica e o Mediterrâneo.

---

<sup>6</sup> O caminho do Suna significa o caminho a ser percorrido pelo Guesa no momento de seu sacrifício ritual pelos sacerdotes ou xeques muíscas (quíchua).

Descendo o Guesa as morrarias cérulas,  
 Atravessou na tempestade o oceano,  
 Ibéria, ou África, ou Mediterrâneo –  
 Órfão que anda à noitinha errando o lar.  
 (*ibidem*, p. 243, canto VII).

Nesse canto, o Guesa critica a escravidão na Senegâmbia: “Criança escrava, da saudade a imagem/Já consternado o coração do Guesa/Vibrou: e erguendo-se à moral beleza” (*ibidem*, p. 244, canto VII). Quando desembarca na Europa o Guesa critica a ciência e a guerra. Este canto ficou inacabado, sendo esta a última estrofe:

E na europeia vida do presente  
 Viu na ciência o labor: a armada a guerra,  
 E sem sossego a paz; e um céu vivente.  
 Ao longo eterno reviver da terra. (*ibidem*, p. 246, canto VII)

No canto VIII, o Guesa desembarca novamente no Maranhão: “Era a ilha sempre Éden, sempre-verde” (*ibidem*, p. 247, canto VIII). O Guesa conhece Coelus e os dois tem uma filha, no entanto Coelus parte deixando o errante apenas com a sua filha.

No canto IX, O Guesa se despede de seus amigos no Maranhão e continua o caminho do Suna. Parte com a sua filha para os Estados Unidos, passando pelas Antilhas, América Central, Golfo do México.

No canto X, o Guesa desembarca nos Estados Unidos e conversa com Washington, o pai da nação. Nessa conversa, o Guesa compara Nova York a Paris. Segundo o Guesa, Paris é a cidade das artes, da ciência e do gozo, Nova York é a cidade do sossego, da paz e do repouso.

Qual a Paris, não vindes ao cortejo  
 Das artes, das ciências e do gozo:  
 Porém, da esp’rança o enfermo e o que desejo  
 Grande houver de sossego e de repouso; [...]

Vinde a Nova York onde há lugar p’ra todos,  
 Pátria, se não esquecimento, -crença  
 Descanso, e o perdoar da dor imensa,  
 E o renascer-se à luta dos denodos.  
 (*ibidem*, p. 299, canto X)

Então, o Guesa entra no coração de Nova York e inicia-se no segundo momento infernal da épica. A forma do *limerick* retorna nesse canto e o Guesa, dando a voz a burgueses americanos, aponta a corrupção humana e admoesta o leitor a cuidar da família, da religião e da educação.

Ide às escolas, Damas da grandeza,  
Superintendei, sede as condutoras  
Voluntárias dos filhos da pobreza  
Enquanto as mães trabalham! Defensoras

Sede vós da República dos pobres  
Fazei, dos filhos seus, amigos vossos:  
E vereis quais prazeres são mais nobres,  
Se os do bem, se os da ostentação vaidosos.  
(*ibidem*, p. 395, canto X)

No canto XI o Guesa novamente parte em viagem para o Oceano Pacífico, Paramá, Venezuela e o Peru. No canto XII o Guesa desce até a Argentina, cordilheira andina, Bolívia e Chile. No canto XIII o Guesa retorna o Maranhão e fica adoentado. Para que não morra, a esposa do Sol, Chiaska tenta salvá-lo, mas o Chiaska acaba se enfraquecendo até a morte. O Guesa reconhece o paraíso no Maranhão, relembra de Coelus e sua filha. O Guesa relembra suas viagens e compara-se com a força de Cristo.

Lutou ele com Deus-Onipresente  
E vencido não foi; co'a terra e os mares;  
Co'as nações fortes e as nações tementes,  
E vencido não foi. (*ibidem*, p. 515, canto XIII)

Através desse resumo do enredo da épica é possível depreender uma primeira grande dualidade do texto: o diálogo com a tradição, visto na descrição do índio e na tentativa de escrever uma épica que representasse o espírito brasileiro; e o descolamento da tradição, visto na inovação formal, no trabalho com a linguagem e com a extensão do enredo para a representação de uma essência pan americana, não apenas brasileira. Atualmente há várias pesquisas que procuram destacar o diálogo de Sousândrade com a tradição literária brasileira, sendo a maior delas a realizada por Luiza Lobo em *Tradição e Ruptura* (1979). A autora compara a épica *O Guesa* com as épicas de Gonçalves Dias,



*Os Timbiras e I Juca Pirama*. Há também diversos trabalhos acadêmicos que abordam a temática: *Do tatú fúnebre ao lar-titú: Implicações do Indianismo no Canto Segundo do poema O Guesa*, de Sousândrade (2011), o artigo “Figurações do índio romântico em Sousândrade e Gonçalves Dias” (2009), o artigo “Sousândrade e a revisão do cânone poético romântico” (2009) e a tese “*Harpa que se desfarpa*”: forma e fragmento em *O Guesa*, de Sousândrade (2015).

Outros estudos analisam a poesia de Sousândrade em comparação com o Romantismo europeu para mostrar a ruptura do texto sousandradino com a tradição literária brasileira: Carlos Torres-Marchal, “Shakespeare em Sousândrade” (2014); Enéias Farias Tavares, “Figurações do herói épico de Homero a Sousândrade” (2009); Alessandra da Silva Carneiro, “A New York de Sousândrade e Walt Whitman” (2010); e Marília Librandi Rocha, “Duas leituras de Sousândrade: de perto e de longe” (2008). Seguindo essa linha, Jorge Schwarz, no ensaio “Whitman/Sousândrade/Baudelaire: Uma tríade cosmopolita” (1983), analisa a relação do poeta com Whitman e Baudelaire, compondo parte da tríade cosmopolita do século XIX: “considerado como um parêntese literário [...] Sousândrade, cronologicamente inserido no Romantismo brasileiro, apresenta uma escritura de caráter excepcional que vai romper com os modelos tradicionais de sua época” (SCHWARZ, 1983, p. 8). Foi assim justamente por críticas como as de Jorge Schwarz e Luiz Costa Lima que Sousândrade adquiriu esse estatuto de poeta fora do seu tempo. O caráter internacional conferido à sua épica por conta das suas diversas viagens o transformou num poeta de difícil enquadramento, num terremoto clandestino da literatura brasileira.

### 1.1 Em busca da épica nacional: Gonçalves de Magalhães, Gonçalves Dias, José de Alencar e Sousândrade

Tendo em vista a dualidade da poesia de Sousândrade apontada pela crítica brasileira do século XX, nesta seção mapearemos sucintamente o percurso do gênero épico no Brasil do século XIX, localizando *O Guesa* como a última grande épica oitocentista. Após a independência de Portugal, em 1822,

os autores do Romantismo brasileiro iniciaram a busca por uma épica nacional, com características estritamente brasileiras. Essa busca perpassou todo o século XIX, gerando uma série de polêmicas, embates e tentativas literárias. Sousândrade, já no final do século, escreveu *O Guesa* tendo como base as discussões geradas pelos seus contemporâneos sobre o gênero épico. Sob este aspecto, *O Guesa* funciona como uma resposta a essa tradição que buscava incessantemente uma épica que representasse o Brasil.

Segundo Paulo Franchetti (2007), costuma-se datar como 1836 o início do Romantismo brasileiro com a edição da revista *Niterói*, da qual participavam os autores Gonçalves de Magalhães (1811-1882), Torres Homem (1812– 1876) e Araújo Porto-Alegre (1806-1879). Gonçalves de Magalhães partiu para Europa em 1832, ano em que publicou na França o seu primeiro livro, *Poesias*. Ainda em Paris, no primeiro número da revista, Gonçalves de Magalhães publicou o texto “Discurso sobre a história da literatura no Brasil” (1836), considerado pela crítica o primeiro manifesto romântico brasileiro, além de *Suspiros poéticos e Saudades*, obra que o consagrou como um dos principais representantes do Romantismo no Brasil.

Nesse ensaio, Magalhães elenca uma série de questionamentos que ao longo de todo o século XIX José de Alencar, Gonçalves Dias, Bernardo Guimarães e até mesmo Sousândrade, tentaram responder: “Qual é a origem da literatura brasileira? Qual o seu caráter, seus progressos e que fases tem tido? Quais os que a cultivaram e quais as circunstâncias que, em diversos tempos, favoreceram ou tolheram o seu florescimento? ” (MAGALHÃES in GIL, 2014, p. 135). Essas perguntas nortearam boa parte da produção crítica do período, e a poesia romântica buscou inclusive estabelecer o que seria distintivo e original na literatura brasileira como uma estratégia de busca pelo essencialmente nacional.

Se até hoje a poesia não oferece um caráter inteiramente novo e particular, é porque os nossos poetas, dominados pelos preceitos, limitaram a imitar os antigos que, segundo diz Pope, é imitar mesmo a natureza, como se a natureza se ostentasse em todas as regiões e, diversos sendo os costumes, as religiões e as crenças, só a poesia não pudesse participar dessa atividade, dessa variedade, nem devesse exprimi-la. Faltou-lhes a força necessária para se despojarem do jugo dessas leis arbitrárias dos que se arvoram em legisladores do Parnaso. [...]. Convém, é certo, estudar os antigos e os modelos dos que se

avantajaram nas diversas composições poéticas, mas não escravizar-se pela cega imitação. (*ibidem*, 2014, 146).

Diferenciando num primeiro momento dois tipos de produção literária, ou nas palavras do autor “veem-se pender dos galhos de um mesmo tronco frutos de diversas espécies” ou ainda “as águas de dois rios”, esses dois troncos, ou esses dois rios, seriam por um lado a cultura greco-latina: “tinha uma literatura que lhe era própria, que lhe explica suas crenças, sua moral, seus costumes, uma literatura toda filha de suas ideias, uma literatura, enfim, toda grega” (*ibidem*, p. 134); de outro, a literatura europeia, que o autor caracteriza em alguns poucos países como a França, Inglaterra, Itália, Espanha e Portugal. A literatura europeia, em contrapartida à grega, seria originária de sua própria civilização e do cristianismo. A partir da junção dessas duas literaturas, surgiria, numa terceira via, outra literatura, “que chamamos enxertada, e que não é mais do que uma lembrança da mitologia antiga e uma recordação de costumes que não são seus” (*ibidem*, p. 134). O exemplo dessa terceira tipologia criada por Magalhães seria a literatura espanhola medieval, em que se fundiam a cultura cristã e os restos da cultura árabe, além da brasileira.

A partir deste panorama, Magalhães rastreia a produção literária no Brasil criando uma espécie de evolução histórica. Segundo o poeta, a importação dos padrões europeus foi a principal característica na literatura brasileira desde o início da colonização até por volta de 1808, período da vinda de D. João VI. A poesia brasileira, para Magalhães, “não é uma indígena civilizada; é uma grega vestida à francesa e à portuguesa e climatizada no Brasil”. A influência europeia é vista sobretudo na poesia árcade, que o poeta critica em razão da influência greco-latina nas metáforas e imagens criadas sobretudo por Claudio Manoel da Costa, “tão grande foi a influência que sobre o engenho brasileiro exerceu a grega mitologia [...], que muitas vezes poetas brasileiros se metamorfoseiam em pastores da Arcádia, e vão apascentar seus rebanhos imaginários nas margens do Tejo e cantar à sombra das faias” (*ibidem*, 2014. P. 141).

Após a independência política, o poeta encontra uma espécie de “instinto oculto” que, segundo Franchetti, quarenta anos depois, seria denominado “instinto de nacionalidade” (FRANCHETTI, 2007, p. 10). Esse instinto teria por função transformar a musa europeia e a greco-latina em uma musa americana.

Quer dizer, diferentemente de uma “grega vestida à francesa, e à portuguesa, e climatizada no Brasil”, o poeta queria “uma indígena civilizada”, na qual fossem mesclados elementos do cristianismo europeu e da cultura primitiva.

Na busca por uma caracterização do particular na nossa literatura (ainda que malsucedida, segundo Franchetti) e de combater a imitação das literaturas europeias, em 1856, Gonçalves de Magalhães publicou a *Confederação de Tamoios*, que prometia ser a mais bem realizada épica do Romantismo brasileiro. Com essa publicação, Magalhães tornou-se o primeiro escritor a buscar representar o espírito nacional brasileiro a partir da épica. Consagrado como poeta, principalmente após o sucesso da publicação de *Suspiros poéticos e Saudades*, o autor percebia a necessidade de escrever uma épica que fundasse a nação brasileira e expressasse o espírito nacional: “hei de descrevê-la em um poema em que sonho; mas ainda não achei assunto nacional que me inspire” (MAGALHÃES in MOREIRA; BUENO 2007, p. 06).

Entretanto, contrariamente a todo o ideal nacionalista prometido em seu ensaio na revista *Nitheroy*, Magalhães não escapa de seguir o modelo da cultura europeia.

O problema da imitação europeia na épica de Magalhães gerou uma série de polêmicas no meio literário brasileiro. Quando a edição finalmente chegou ao Rio de Janeiro, financiada por Dom Pedro II, José de Alencar, ainda com 27 anos e jornalista do *Diário do Rio de Janeiro*, começou a publicar críticas ferrenhas a respeito da épica de Magalhães. Sob o pseudônimo de Ig, José de Alencar escreveu algumas cartas desmontando toda a estrutura da epopeia de Magalhães, fazendo críticas que vão desde o plano de linguagem até o plano do conteúdo.

O primeiro canto começa por uma invocação ao sol e depois aos gênios do Brasil. A primeira parte é fria: o sol de nossa terra, esse astro cheio de esplendor e de luz, devia inspirar versos mais cheios de entusiasmo e de poesia. [...] Devemos confessar que a causa do poema, o princípio da ação não está de modo algum nas regras da epopeia. Derivar de um fato acidental e sem importância a luta de duas raças, a extinção de um povo e a conquista de um país é impróprio da grandeza do assunto. [...] Quanto à metrficação, meu amigo, concordo inteiramente com a sua opinião: o poeta no seu poema descuidou-se inteiramente da forma, o que aliás é natural, pois o estudo da poesia

estrangeira provavelmente fez-lhe perder o gosto apurado e a suavidade e cadência do verso português. (ALENCAR *in* MOREIRA; BUENO, 2007, p. 18).

Até a quinta carta, José de Alencar não obteve resposta alguma, mas a partir da quinta, o autor Manuel de Araújo Porto Alegre – sob o pseudônimo de “O amigo do Poeta” – entrou na polêmica e escreveu uma resposta para rebater Alencar e defender Magalhães. A partir de então, outros pseudônimos entraram em cena: “O Boquiaberto”, “Ômega” e “O inimigo das Capoeiras”, os quais, assim como Alencar, escreveram de forma depreciativa sobre a epopeia de Magalhães.

O Sr. Ig mostrou em suas cartas analíticas sobre a Confederação dos Tamoios, publicadas no Diário do Rio, que era uma inteligência vasta, um braço robusto; mas um coração compadecido. Empunha com toda a perícia o escalpelo da crítica, dissecava com toda a sagacidade, porém muitas vezes cerra os olhos e salta por cima de consideráveis defeitos, com pena de ferir muito profunda e dolorosamente [...] O Sr. Ig não foi mais que um representante da opinião pública, ele reuniu diversas vozes de reprovação espalhadas pela cidade, englobou-as numa só, e, adoçando o que elas tinham de áspero, tomou a buzina da imprensa, e espalhou-as pelo mundo. Não foi portanto ele o campeão que lançou por terra a obra do Sr. Magalhães, foi apenas o arauto que anunciou o seu baquear na arena. (PORTO-ALEGRE *in* MOREIRA;BUENO, 2007, p. 20).

O texto do Sr. Ômega parece mais uma defesa de Alencar (Sr. Ig) do que propriamente uma crítica ferrenha à *Confederação dos Tamoios*. A polêmica tomou um corpo tão grande que o imperador D. Pedro II, intrometendo-se também na querela dos autores, a partir do pseudônimo de “O outro amigo do Poeta”, defende Magalhães de Alencar, Boquiaberto, Ômega e O inimigo das capoeiras. “Defendendo a simplicidade da descrição do Sr. Magalhães, não me atrevo a procurar no poema a inimitável singeleza de Homero, que vinte e tantos séculos tornaram tão majestosa” (D.PEDRO II *in* MOREIRA; BUENO, 2007, p. 23).

Alencar responde à polêmica que ia tornando-se cada vez mais extensa sob o título de “Última Carta”. Segundo Alencar, o problema do poema de Magalhães é a falta de estilo e o pouco uso da metrificação. “Acaso, meu amigo, chamará poeta a um homem que, usando da linguagem sem arte, que,

desprezando todas as belezas do estilo, como fez o Sr. Magalhães, apresentamos milhares de versos sem harmonia, sem cadência, sem metrificação? (ALENCAR *in* MOREIRA; BUENO, 2007, p.24).

Gonçalves Dias, ao ser convocado por D.Pedro II para ajudá-lo na defesa da epopeia de Magalhães, critica, de uma forma muito diplomática, a *Confederação dos Tamoios*: “Achei a versificação frouxa, de quando em quando imagens, poucos felizes, a linguagem por vezes menos grave, menos própria de tal gênero de composições, e o que entre esses não é para mim menor defeito, o tamoio não tem muito de real nem de ideal” (DIAS *in* MOREIRA; BUENO, 2007, p. 25). A ausência de defesa da epopeia de Magalhães veio somente ao final da contenda literária com o Frei Francisco de Monte Alverne, que a partir da sua autoridade religiosa analisou canto a canto. O Frei destaca que terminou de ler os cantos com lágrimas nos olhos. “Lágrimas correram dos meus olhos, e mandei fechar o livro” (ALVERNE *in* MOREIRA;BUENO, 2007, p.25).

Portanto, nesse primeiro momento do indianismo brasileiro não havia a necessidade de enfatizar a cor local, a temática e a ambientação da natureza como uma forma apenas de nacionalismo, mas sobretudo de antilusitanismo. Para Franchetti, o segundo momento do nacionalismo no Brasil acontece com a publicação dos *Primeiros Cantos* (1847), de Gonçalves Dias, o poeta considerado de fato o “criador da linguagem poética romântica no Brasil” (FRANCHETTI, 2007, p. 12).

A geração de Magalhães, da qual ele foi o líder incontestado, esforçou-se por realizar a missão que sentia ser urgente. Mas, se do ponto de vista da agitação das ideias com eles começa de fato o Romantismo brasileiro, do ponto de vista da realização poética nem ele nem o seu amigo e dedicado escudeiro Porto-Alegre foram poeta à altura da tarefa que se propunham. [...] O que era programa na geração precedente torna-se realização na obra de Gonçalves Dias, que é o criador da linguagem poética romântica no Brasil. [...] é o primeiro, desde Tomás Antônio Gonzaga, a recuperar um tom que, sem ser vulgar, é coloquial, e um arranjo sintático que, sem rebuscamento e sem esforço aparente, obtém das palavras uma musicalidade encantatória. (*ibidem*, p. 12-13).

De acordo com Franchetti, a geração de Gonçalves Dias concebe o nacionalismo de maneira distinta daquela preconizada por Magalhães: “o gosto pelo vocábulo arcaico, pela temática medieval e pela construção castiça revelam, a cada passo, os frutos de sua convivência coimbrã com os românticos portugueses” (FRANCHETTI, 2007, p. 13). Mantendo uma íntima ligação com a literatura portuguesa, Gonçalves Dias, em contraposição ao antilusitanismo dos primeiros poetas românticos brasileiros, afirma no prefácio de *Sextilhas*:

A segunda parte é um ensaio filológico – são sextilhas, em que adotei por meus a frase e o pensamento antigo. [...] quis ver enfim que robustez e concisão havia nessa linguagem semiculta, que por vezes nos parece dura e mal soante, **a estreitar ainda mais, se for possível, as duas literaturas – Brasileira e Portuguesa, – que hão de ser duas, mas semelhantes e parecidas, como irmãs que descendem de um mesmo tronco e que trajam os mesmos vestidos**, – embora os trajem por diversa maneira, com diverso gosto, com outro porte, e graça diferente. (DIAS *apud* FRANCHETTI, 2007, p. 13, grifos meus)

Essa visão de duas irmãs é muito significativa e distinta da visão preconizada por Gonçalves de Magalhães no primeiro momento do Romantismo brasileiro. Para Gonçalves Dias, não se trata mais de representar o “índio civilizado”, como nas *Confederação dos Tamoios*, mas com uma posição de igualdade em relação à literatura portuguesa. Segundo Franchetti, “não é mais o caso de recusar a herança do colonizador, e sim de assimilar a sua tradição”. (FRANCHETTI, 2007, p. 13). Aluísio de Azevedo, apesar de não ter escrito muito paratexto crítico, polemiza com seus contemporâneos a respeito da relação da literatura brasileira com a metrópole, atacando diretamente o pensamento de Magalhães. Azevedo afirma que não há por que dividir as duas literaturas (a brasileira e a portuguesa):

E ademais, ignoro eu que lucro houvera – se ganha a demanda – em não querermos derramar nossa mão cheia de jóias nesse cofre mais abundante da literatura pátria; por causa de Durão, não podemos chamar Camões nosso; por causa, por causa de quem?... (de Alvarenga) nos resignarmos a dizer estrangeiro o livro de sonetos de Bocage! (AZEVEDO *apud* FRANCHETTI, 2007, p. 16).

Bernardo Guimarães também apresentou uma opinião contra a épica de Magalhães e a sua imitação do paradigma poético europeu. Não tão radical quanto Álvares de Azevedo, no que diz respeito à junção das duas literaturas, o poeta afirma que o “espírito brasileiro ainda não achou um intérprete, um representante desse sentimento infantil dos povos” (GUIMARÃES, 2014 p. 187).

Mas devemos nós procurar o transunto do gênio nacional nos cantos de nossos vates? Não de certo: o espírito brasileiro ainda não achou um intérprete, um representante desse sentimento infantil dos povos; o julgo da imitação tem esterilizado as inspirações do coração e com seu sopro infesto crestado as asas do gênio; [...] Renegou do gênio das inspirações nacionais, e deixou a imaginação embalada pelos cânticos dos portugueses extraviar-se do politeísmo que fraco, e bem fraco atravessando o imenso oceano, que separava o poeta da crença veio estremecer nas cordas de sua harpa! De longe, em longe lá aparece um canto onde a furto revela-se a musa brasileira nas canções amorosas de Gonzaga, no *Uruguay* de Basílio da Gama, e no *Caramuru* de Santa Rita Durão! Fraco era esse sopro de visa para uma reforma! Seria por estar escravizado pela metrópole, que ele se ressentia do seu caráter? (GUIMARÃES, 2014, p. 187)

O centro das discussões girava em torno da forma e do estilo neoclássico da epopeia de Magalhães. Tendo em vista a função de consolidação do nacional que a literatura oitocentista preconizava, segundo Alencar, Magalhães não desempenhou corretamente a função, pois a linguagem e a representação do indígena na sua poesia não rompia com o padrão lusitano. A polêmica não apenas foi um prenúncio da mudança de paradigma do nacionalismo brasileiro, como também gerou aquele impasse apontado por Franchetti entre o estilo clássico, representado por Magalhães e o estilo romântico, representado por Gonçalves Dias, José de Alencar e Bernardo Guimarães.

Por conta dessa dinâmica nacionalista romântica, tem início a busca por uma narrativa histórica da nação para que se configure um caráter distinto da nação brasileira em relação à portuguesa. É nesse contexto de discussão que Sousândrade escreve a sua épica *O Guesa*, a última voz do nacionalismo oitocentista brasileiro.



David Treece, em *Exilados, Aliados e Rebeldes* (2008), afirma que enquanto a sensibilidade romântica indianista de Gonçalves Dias era movida por uma influência das condições culturais e econômicas de suas origens provincianas, a experiência de Sousândrade com as viagens aos Estados Unidos e aos diversos países da América Latina lhe propiciaram uma perspectiva mais incomum e abrangente sobre sua sociedade e época. Essa característica incomum, apontada por Treece, se relaciona com a originalidade da linguagem apontada por Luiz Costa Lima no artigo “O campo visual de uma experiência antecipadora” (1982). De acordo com Costa Lima, a originalidade da linguagem se deve à frustração dessa perspectiva de nação: “o esvaziamento de uma nação que se vê através de lentes emprestadas” (COSTA LIMA, 1982, p. 422).

A fuga do Guesa e o consequente esvaziamento da linguagem fez com que Sousândrade recorresse a uma espécie de violência estilística para não sucumbir à tradicional grandiloquência e ao sentimentalismo do período, explicando também a estrutura fragmentada de *O Guesa*. Independentemente dessas diferenças apontadas por Costa Lima e Treece, a partir da análise do canto I e II de *O Guesa*, pretendemos, a seguir, encontrar laços dessa primeira parte do épico com a produção literária de Gonçalves Dias.

A épica *O Guesa* é narrada por dois narradores que se constituem da seguinte forma: por um lado, a voz épica (ou histórica) que descreve os acontecimentos como um observador, em terceira pessoa; e por outro lado, a voz da personagem, em primeira pessoa, como ponto de vista pessoal do próprio Guesa. Essa diferença no uso das vozes é muitas vezes marcada pelo uso de aspas, principalmente na voz do Guesa, quando este descreve seus sentimentos e temores. Sob este aspecto da narração, no poema *I Juca Pirama*, de Gonçalves Dias, também encontramos essa mudança de voz, uma vez que no canto IV, o protagonista canta o seu lamento de morte: “Meu canto de morte, guerreiros, ouvi” (DIAS, 1944, p.22), em primeira pessoa, destoando da voz em terceira pessoa que inicia narrando a história.

Há, também, uma oscilação na forma dos versos no canto de morte de Juca Pirama. Enquanto na voz em terceira pessoa temos decassílabos, no canto de morte do Juca Pirama encontramos cinco versos sincopados, rápidos e curtos (com cinco sílabas poéticas), justamente para demarcar a mudança de tom do poema. Em Sousândrade, boa parte da épica é escrita em decassílabos, como

em Gonçalves Dias, e a mudança ocorre em parte dos cantos II e X, em que encontramos uma alteração total da forma e a presença de invenção de palavras.

É possível, ainda, estabelecer uma relação entre as duas obras no próprio título dos poemas: “Juca Pirama” e “Guesa”. Enquanto Juca Pirama significa “aquele que vai morrer” ou “aquele que é digno de ser morto”, o Guesa, segundo uma lenda colombiana, era uma espécie de vítima sacrificial que periodicamente os muíscas ofereciam a uma das suas divindades mais importantes. A vítima era educada e preparada até os quinze anos, idade com a qual era sacrificada e seu coração era entregue como alimento ao Sol. Tanto em Sousândrade, como em Gonçalves Dias temos um título que remete à vítima a ser sacrificada, e um mote poético que gira em torno dessa sentença de morte do protagonista.

Ao estabelecer algumas relações entre a poesia de Sousândrade e a de Gonçalves Dias, Luiza Lobo afirma que em *O Guesa* há duas fases bem distintas: “a primeira correspondendo à fase romântica ou “ultra romântica”, escrita até 1865 e representada pelos cantos I a VII; a segunda parte, constituída pelo trecho que vai do canto IX ao Epílogo e escrita de 1871 a 1884” (LOBO, 1979, p.39). A primeira parte, segundo a autora, corresponderia aos momentos de maior influência do Romantismo brasileiro. Isso posto, no primeiro canto de *O Guesa*, encontramos um início idílico, no qual o protagonista Guesa se refere, por um lado, à exuberância da natureza americana e, por outro, à crueldade do colonizador, visto como elemento destrutor da paz primitiva:

“Cândidos Incas ! Quando já campeiam  
Os heróis vencedores do inocente  
Índio nu; quando os templos s’incendeiam,  
Já sem virgens, sem oiro reluzente,  
“Sem as sombras dos reis filhos de Manco,  
Viu-se . . . ( que tinham feito? e pouco havia  
A fazer-se . . . ) num leito puro e branco  
A corrupção, que os braços estendia!  
(SOUSÂNDRADE, 2012, p.51 canto I)

No poema “Canção do Exílio”, como em boa parte da obra de Gonçalves Dias, também há a valorização dos aspectos naturais: “Minha terra tem palmeiras onde canta o sabiá!”, e a afirmação patriótica da terra: “Nosso céu tem

mais estrelas, nossas várzeas tem mais flores, nossos bosques tem mais vida, nossa vida mais amores”, associadas a uma esperança no futuro “Não permita Deus que eu morra, sem que eu volte para lá” (DIAS, 1944, p.21-22). Afirmações patrióticas e descrições idealizadas da natureza funcionam como constantes canônicas de nosso Romantismo. No fragmento de Sousândrade também encontramos a idealização da natureza e do indígena, representado pelo Inca, temática muito recorrente não apenas em Gonçalves Dias, como também nas obras indianistas de José de Alencar: *O Guarani* (1857), *Iracema* (1865) e *Ubirajara* (1874).

A constante aproximação do cenário exótico da “pátria” ao jardim do Éden, ponto de pureza natural presente no livro do Gênesis, leva a uma idealização tipicamente romântica, pois o território nacional é comparado a um elemento de absoluta pureza, como em “Canção do Exílio”. Essa postura implica em um nacionalismo latente, pois o elemento natural, visto como ponto de afirmação da individualidade, passa a ser adorado enquanto índice de brasilidade.

O Éden ali vai naquela errante  
Ilhinha verde – portos venturosos  
Cantando à tona d’água, os tão mimosos  
Simplices corações, o amado, o amante.

Encantados lá vão, às grandes zonas  
Dum outro mundo, a amar, a ouvir cantando:  
Oh, ninguém sabe o encanto do Amazonas  
Ao sol, ao luar, as águas deslumbrando!

Esta é a região das belas aves,  
Da borboleta azul, dos reluzentes  
Tavões de oiro, e das cantilenas suaves  
Das tardes de verão mornas e olentes ;

A região formosa dos amores  
Da araçarânea flor, por quem doudeia,  
Fulge ao sol o rubi dos beija-flores,  
E ao luar perfumado a ema vagueia.  
(SOUSÂNDRADE, 2012, p.74 canto II).

Essa visão idílica da natureza corroborada pelo eu lírico ressalta os elementos naturais, como “borboleta azul”, “araçarânea em flor”, “beija-flores”,

“ema”, comparando-os aos tons amenos da natureza como o entardecer e tendo ao fundo uma “cantilena”. Essa postura indica a visão do espaço natural como metáfora de paz para o eu-lírico, pois a região configura-se como encantadora, formosa e idealizada. A sinestesia “luar perfumado” poderia ser citada como confirmação dessa visão idílica referida à natureza. As riquezas “oiro” e “rubi” são derivadas de elementos naturais como o raio e os beija-flores. Essa indicação remete a uma riqueza imanente ao traço natural. Nesse sentido, há uma supervalorização da natureza que, via de regra, vem envolta em um olhar deslumbrado, nacionalista e, sobretudo, idealizador, características norteadoras do Romantismo brasileiro.

No poema de Gonçalves Dias, “Quadras de minha vida”, o eu lírico, a partir de um tom nostálgico e memorialístico, rememora os principais momentos de sua juventude. O primeiro deles é a lembrança da natureza e dos sentimentos despertados a partir de sua contemplação e beleza: “De bela flor vicejante, e da voz imensa e forte e Do verde bosque ondulante, inteira a natureza me sorria” (DIAS, 1944, p.178). O elemento natural, como no fragmento de Sousândrade, é visto como purificador do eu romântico, que procura afirmar-se como parte integrante da harmonia natural. O tom ameno e singelo, percebido na adoção de imagens delicadas como o céu azul e límpido, o campo verdejante, a alvura das nuvens, o rio limpo que segue seu curso, a beleza das flores, a pureza da amada comparada à mãe e à irmã, teriam a função de reafirmar a ligação do sujeito com o estado de pureza da natureza.

Ainda a respeito das características comuns de *O Guesa* em relação à tradição literária brasileira, Luiza Lobo afirma que a invocação de *O Guesa* é, na realidade, a recriação de uma passagem do Canto I de *Os Timbiras* (1857), de Gonçalves Dias. Segundo a autora, Sousândrade utilizou, inclusive, parte dos *Timbiras* como epígrafe na obra *Novo Éden* (1893).

“O paço, ou o povo?” Propaganda Republicana.

“A tua vida a minha glória insulta!”  
Disse, e como o condor, descendo a prumo  
Dos astros, sobre o llama descuidoso,  
Pávido o prende nas torcidas arras  
E sobe audaz onde não chega o raio...  
Voa Itajuba sobre o rei das selvas,

Cinge-o nos braços, contra si o aperta  
 Com força incrível: o colosso verga,  
 Inclina-se, desaba, cai de chofre,  
 E o pó levanta e atroem fortes os ecos.  
 (SOUSÂNDRADE, 1893, p.69 *apud* LOBO, 2005, p. 80)

Segundo Lobo, a primeira citação da epígrafe, “Propaganda Republicana”, remete ao poema de Castro Alves, “O povo ao poder”, publicado em 1870. A autora afirma ainda que os livros *Os escravos*, de Castro Alves, e o *Americanas*, de Gonçalves Dias, foram citados por Sousândrade no artigo “Notas Literárias”, publicado no *Novo Mundo* (1873), em Nova York. A segunda citação parte do primeiro canto de *Os Timbiras* e trata do combate entre Itajuba, chefe dos Timbiras, e o chefe dos Gamelas. Os chefes, para evitarem maior derramamento de sangue, decidem que aquele que vencesse o combate, dominaria a tribo do perdedor. Depois de uma luta que o poeta descreve como “horrivelmente bela” (DIAS, 1944, p.255), Itajuba vence o combate. Entretanto, os Gamelas fugiram pela floresta e não aceitaram o jugo de servirem ao filho de Jaguar, o Itajuba. Com a morte do chefe Gamela, seu filho Gurupema é quem assume o comando. Com a fuga dos Gamelas, os Timbiras se reúnem e só então que dão por falta de um guerreiro, Jatir, filho de Ogib. Para negociarem com a tribo derrotada, Itajuba encarrega Juruçei de levar-lhes a mensagem de paz. No canto primeiro de *O guesa*, encontramos alguns pontos convergentes com o primeiro canto da épica de Gonçalves Dias:

Eia! Imaginação divina!

Os Andes

Vulcânicos elevam cumes calvos,  
 Circundados de gelos, mudos, alvos,  
 Nuvens flutuando – que espetác’los grandes!  
 Lá, onde o ponto do condor negreja,  
 Cintilando no espaço com brilhos  
 D’olhos, e cai a prumo sobre os filhos  
 Do lhama descuidado; onde lampeja.

Da tempestade o raio; [...] (SOUSÂNDRADE, 2012, p.51 canto I)

No canto I de *O Guesa*, há a descrição dos Andes e o tema do culto ao Sol, que seria a causa da morte do protagonista, visto que o seu coração seria entregue como alimento à divindade. Na descrição dos Andes, Sousândrade recorre ao uso de palavras e comparações semelhantes ao que fez Gonçalves Dias, em *Os Timbiras*. Segundo Lobo, Sousândrade utiliza o contexto simples da estrofe de Dias, “na qual os “lhamas” apareciam um tanto inesperadamente no meio da floresta, servindo de comparação com a força dos índios guerreiros e emprestando-lhes valor simbólico representativo de todo um povo que sofre com os conquistadores” (LOBO, 2005, p.81). Dessa forma, Sousândrade transforma aquela estrofe de Gonçalves Dias no “motivo principal de seu poema e em sua própria invocação épica do Guesa” (*ibidem*, p.82)

## 1.2. O Guesa dissonante

As questões em torno dos temas "nacional e cosmopolita", "particular e universal", “do próprio e do alheio” (ROCHA, 2011, p. 22) perpassaram todo o século XIX e boa parte do século XX brasileiros. A épica, nesse sentido, funcionou como um gênero de consolidação de uma linguagem literária brasileira refletindo “a vontade consciente de definir no Brasil uma literatura independente, exprimindo a seu modo os temas, problemas e sentimento da jovem nação” (CANDIDO, 2012, p. 312). A revista *Niterói*, nesse aspecto, foi um marco inicial do nacionalismo literário romântico que serviu para consolidar o campo literário no Brasil. Do ponto de vista formal, o texto de Gonçalves de Magalhães representou o momento da incorporação do lugar-comum da época, quer dizer, a partir das *Confederações dos tamoiós* e *Suspiros poéticos e Saudades*, temos a formação de um repertório metafórico comum entre os autores.

Ao longo do século XVIII e, sobretudo, no século XIX, os autores formaram também um conjunto de expressões e metáforas comuns ao leitor do período. A recorrência à natureza e à idealização da terra e do índio foram assuntos muito explorados pelos autores românticos brasileiros, na temática e na linguagem, durante todo o período de amadurecimento e formação da literatura brasileira. O crítico norte-americano Frederick G. Williams, aponta a

contradição na poesia de Sousândrade entre os elementos concernentes à tradição literária brasileira e os elementos que “antecipam” o Modernismo e o quanto esse impasse em sua poesia colaborou para sua redescoberta somente na década de sessenta.

Mesmo assim, jamais deveremos esquecer que Sousândrade foi um poeta romântico, modelado e desenvolvido pelo Romantismo nacional e internacional. Se é verdade que suas primeiras obras só podem ser apreciadas corretamente dessa perspectiva, diríamos das últimas que seriam incompreensíveis sem tal orientação. Com efeito, somente a partir de uma ótica romântica da obra sousandradina é que evoluiremos para a observação dos audaciosos lances que apontam para o vanguardismo, passando pelo simbolismo, num percurso em que demonstra seu valor poéticos e gênios inventivo. [...] Sousândrade desejava, assim, contribuir para que tivéssemos uma literatura nacional, sem com isto, porém, negar as dimensões de universalidade que caracterizam toda obra de arte verdadeiramente válida. Essa abordagem e suas tentativas de realizá-la poeticamente lhe dão uma posição de importância na literatura brasileira. Sousândrade é um poeta original e ao mesmo tempo universal. Isso explica a marcante orientação pan-americanista presente n’ *O Guesa* e em que se antecipa aos intelectuais “modernistas” hispano-americanos. Sua propensão ao individualismo explica também em parte a constante experimentação a que submete sua obra, processo de que obteve novas formas e pelo qual chegou à reformulação de conceitos. Neste campo, sob vários aspectos, antecipou os modernistas brasileiros. (WILLIAMS, 1976, p. 75-80).

Essa irregularidade poética e mesmo formal na poesia de Sousândrade, apontada por Williams e também por Paulo Franchetti, reflete em parte o discurso ambíguo da crítica literária a respeito da suposta originalidade do poeta. De acordo com Robert Hans Jauss (1994), no texto “A história da literatura como provocação à teoria literária”, muitas vezes a falta de público deve-se à quebra da expectativa estética do leitor em relação à obra. Isso se dá quando uma nova forma se sobressai no ambiente criado pelas obras comuns. A nova forma de arte é “recebida e julgada tanto no contraste criado com o pano de fundo oferecido por outras formas artísticas, quanto contra o pano de fundo da experiência cotidiana de vida” (JAUSS, 1994, p. 37) Nesse sentido, a obra de Sousândrade aparece no cenário literário oitocentista brasileiro como uma nova forma de escrita poética, compondo um novo conjunto metafórico que não foi

bem recebido pela crítica impressionista do período. Segundo Charles Rosen (2004), em *Poetas românticos, críticos e outros loucos*, ao analisar a hermética obra crítica de Walter Benjamin, *A origem do drama trágico alemão*, o tempo, para Benjamin, tinha outra função diferente da até então analisada pelos críticos, sobretudo pelos críticos historicistas.

Para Benjamin, o tempo tinha uma outra função: a passagem do tempo não somente decidia o êxito de uma obra, como – o que é mais importante – separava nela o essencial do inessencial, **distinguia entre os elementos que falavam de imediato aos contemporâneos e aqueles que tinham um interesse mais duradouro** (ROSEN, 2004, p. 174, grifos meus).

Se o tempo tem essa função de separar os elementos essenciais dos ‘inessenciais’, o século XIX consolidou a literatura brasileira no sentido de criação de um repertório linguístico e temático nacional com o qual os autores interagiam. Com a passagem do tempo, a poesia de Sousândrade aparece como um paradigma ou um ícone da mudança de perspectiva formal e temática, a qual se consolidará efetivamente ao longo do século XX. Ao mesmo tempo que sua linguagem parece lançar mão de um repertório metafórico concernente ao período romântico desde Gonçalves de Magalhães, criando uma interlocução forte com os autores da tradição literária romântica, o autor também rompe com ela, distinguindo-se dos elementos que falavam de imediato aos contemporâneos.

O problema da linguagem e da representação foram temáticas de fortes embates ao longo da crítica oitocentista, que vislumbrou um Sousândrade dialogando fortemente com essa tradição ao se propor a escrever uma épica. Por outro lado, as suas invenções sintáticas e vocabulares, os frequentes neologismos e a incorporação de palavras de vários idiomas, levaram o autor a distanciar-se de sua tradição, criando uma linguagem não usual para o período e antecipando, ainda que indiretamente, o trabalho formal utilizado pelos autores modernistas brasileiros. No canto II, quando o Guesa chega no inferno amazônico, essas características ficam mais evidentes.



### 1.3. A metáfora

O trabalho com a linguagem feito sobretudo nos cantos II e X de *O Guesa* é um dos motivos pelos quais a obra sousandradina ficou obscurecida até meados da década de 1960. Tendo em vista que o Romantismo brasileiro foi o responsável por consolidar o repertório linguístico e metafórico comum entre os autores, Sousândrade, inserido temporalmente nesse período, rompe com o sistema linguístico comum formado ao longo do século XIX brasileiro. Segundo Luiza Lobo, Sousândrade “não recebeu influências, mas as incorporou num processo antropofágico de absorção de todos que buscavam dominá-lo com um *credo* ou uma *teoria*” (LOBO, 2005, p. 206). A absorção de diferentes tradições literárias, a americana, a inglesa e a francesa, transformam completamente as metáforas literárias e o trabalho com a linguagem desenvolvido pelo autor na sua épica.

Amo a calma platônica; admiro a grandiosidade do Homero ou do Dante; seduz-me a verdade terrível shakespero-byrônica; e a celeste lamartiniana saudade me encanta. Ora, todas essas generosas naturezas não me ensinaram a fazer verso, a traçar os contornos da forma, a imitar vox faucibus o seu canto, porém a uma coisa somente: ser individualidade própria ao próprio modo acabada – enamorada e crente em si própria.

Ser absolutamente eu livre, foi o conselho único dos mestres e longe de insurreccionar-me contra eles, abracei de todo coração os seus preceitos. (SOUSÂNDRADE, 2003, p. 484)

Na “Memorabilia”, de 1876, o poeta assume as suas influências e afirma que a aprendizagem dos mestres fez com que quisesse opor-se a eles e criar um eu lírico absolutamente livre de seus preceitos poéticos. Nesse sentido, o pensamento de Sousândrade contraria o pensamento de boa parte da crítica literária brasileira do Romantismo. Impregnada pelos conceitos poéticos herdados da tradição neoclássica, os críticos esperavam um apuramento formal romântico da épica sousandradina. O próprio poeta aponta nessa “Memorabilia” uma série de críticas que saíram nos jornais do período a respeito de sua originalidade e desrespeito às regras poéticas.

“Souza-Andrade é um poeta de viva imaginação e de originalíssimo estro. Sem pretender fazer cisma em literatura, como esses poetas nebulosos e profundamente alemães com que estamos às voltas, ele canta de um modo inteiramente particular, brusco e às vezes desleixado na forma, mas sempre verdadeiro no sentimento e sincero nas confidências e revelações que faz”

“Com estas reflexões quero dizer que Souza-Andrade tem ainda muito a fazer para que seja considerado poeta acabado. Mas há nele a inspiração, a *mens diviniior*.”

“O mesmo defeito, porém, que já ficou apontado quando foram percorridas as Harpas Selvagens e as Eólias, aparece largamente no Guesa: o inteiro desprendimento das convenções artísticas, a absoluta negação de algumas regras poéticas”. (SOUSÂNDRADE in WILLIAMS, 2003, p. 486)

Conforme destaca Antonio Candido, mesmo com o desejo de ruptura formal imanente ao Romantismo, houve no Brasil uma conservação de princípios da poética e da retórica tradicionais, demonstrando uma consciência crítica não de ruptura, mas de acomodação às normas cultivadas no neoclassicismo. Sousândrade, nesse sentido, estava escrevendo contra a corrente do período romântico conscientemente.

[...] a estrutura do verso não se modificou essencialmente, e isso facilitou a aceitação das normas já comodamente existentes para sua elaboração. Ainda mais, o ensino permaneceu, com a sua tendência conservadora, a ser ministrado segundo os critérios estabelecidos, como uma gramática literária. Acresce ainda, no Brasil, a circunstância de o Romantismo não ter aparecido como uma ruptura, mas, de um lado, como continuação; de outro, como início de um período auspicioso, logo incorporado à ideologia oficial, nas formas moderadas e transicionais com que surgiu. [...] O resultado foi que a retórica e a poética permaneceram intactas pelo século a fora, e até quase os nossos dias, criando uma estranha contradição, nesse movimento, que preconizava a liberdade e a renovação do verbo. (CANDIDO, 2012, p.24).

Candido analisa o Romantismo como uma espécie de contradição entre inovação e permanência da estética neoclássica. Por isso, autores como Gonçalves de Magalhães, Gonçalves Dias e José de Alencar se propunham a criar uma ruptura com o modelo europeu, criando um espírito dialético entre permanência e ruptura, originalidade e imitação na literatura brasileira. Em última instância todos estavam preocupados em imprimir um caráter estritamente

nacional na sua épica e cada um investiu em estratégias discursivas diferentes nessa busca pela brasilidade literária. Sousândrade estava muito consciente de seu lugar e da tradição literária na qual estava inserido e também se posiciona a respeito da contradição “permanência/ruptura” e reconhece que sua poesia não segue a “ciência do bem-agradar” ao público.

É porque me quer parecer a falta de ciência e de meditação o motivo de nossa literatura não ter podido ainda interessar o estrangeiro. Até a nossa ortografia portuguesa não se entende entre si; a nossa escola não é nossa e nada ensina aos outros; estudando os outros, tratamos então de elegantizá-los em nós, e pelas formas alheias destruíamos a escultura da nossa natureza, que é a própria forma de todos. [...]

Deixemos os mestres da forma – se até os deuses passam! É em nós mesmos que está nossa divindade. Não é pelo velho mundo atrás que chegaremos à idade de ouro, que está adiante além. O bíblico e o ossiânico, o dórico e o jônico, o alemão e o luso-hispano, uns são repugnantes e outros, se não o são, modificam-se à natureza americana. Nesta natureza estão as suas próprias fontes, grandes e formosas como os seus rios e as suas montanhas; ela, à sua imagem, modelou a língua dos seus Naturais – e é aí que beberemos a forma do original caráter literário qualquer que seja a língua diferente que falarmos. [...]

O Guesa, tendo a forma inversa e o coração natural do selvagem sem academia, aceitai-o assim mesmo [...] Sendo então impossível de mim o que reclamam, e apenas possível o que ofereço à minha pátria, acrescentarei para terminar este assunto, que: eu continuo. Continuo; ainda que sem a ciência do bem-agradar, o que me fora gratíssimo, e tão-só com a consciência de que todas as forças úteis da minha existência aí serão empregadas. (SOUSÂNDRADE in WILLIAMS, 2003, p.485)

No primeiro parágrafo do “Memorabilia”, o poeta discute o problema da importação da forma e da imitação do estrangeiro na composição poética brasileira. O cerne da crítica de Sousândrade é a ideia de cópia e imitação europeia sem a busca do “caráter literário original” da literatura. É justamente movido pela busca do original que Sousândrade escreve a épica *O Guesa*, como uma resposta a essa tradição que buscava a representação do nacional na poesia. A necessidade da originalidade na escrita poética, característica imprescindível salientada por Sousândrade, é abordada por Haroldo de Campos na sua *Revisão de Sousândrade* (1985). O crítico analisa toda a obra poética de Sousândrade guiado pela noção de *paideuma* – conceito criado pelo poeta e

crítico norte-americano, Ezra Pound – que Haroldo recupera para repensar a tradição literária brasileira segundo a "tradição do novo". Revisando os autores de acordo com a sua originalidade estética, Haroldo de Campos criou um *paideuma* para a literatura brasileira, composto por Gregório de Matos, Padre Antônio Vieira, Sousândrade, Odorico Mendes, José de Alencar (o de *Iracema* apenas), Pedro Kilkerry, Machado de Assis, Oswald de Andrade, Mario de Andrade (o de *Macunaíma*), Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, João Cabral de Melo Neto e Guimarães Rosa. Tendo em vista esse caráter inovador e original atribuído à poesia de Sousândrade, consideramos que a metáfora torna-se um tema fundamental para pensar a sua poesia como uma renúncia do lugar-comum linguístico criado pela tradição.

Paul Ricoeur, em *A metáfora viva* (2015), discorre sobre as diferentes maneiras de se pensar a metáfora desde a retórica clássica, passando pela semiótica e semântica, até chegar na hermenêutica. Seus oito estudos tratam da metáfora em três níveis: a palavra, a frase e, por fim, o discurso. No nível da palavra, o autor inicia o livro tratando da diferença do tratamento e da função da metáfora na *Poética* e *A Retórica*, de Aristóteles. Segundo Ricoeur, há uma dualidade fundamental no tratamento da metáfora dentro dessas duas instâncias. A retórica estaria mais para o uso do discurso, tendo em vista a utilização da eloquência como um modo de gerar persuasão e convencimento; já a poética “seria a arte de compor poemas trágicos e não depende, nem quanto à função nem quanto à situação do discurso, da retórica, arte da defesa, da deliberação, da repreensão [...] Poesia não é a eloquência” (RICOEUR, 2015, p. 23).

A metáfora, entretanto, segundo Ricoeur, tem um pé em cada domínio, configurando-se como “uma única estrutura, mas duas funções: uma função retórica e uma poética” (*ibidem*, p. 23). Quer dizer, a diferença de função da metáfora, para a poesia se resumiria na tríade: *poíesis – mimesís – Kátharsis*, enquanto na retórica: retórica-prova-persuasão. A única estrutura da metáfora que Ricoeur afirma existir em ambos os níveis consistiria simplesmente no procedimento do nome (*lexis*).

A Retórica – quer tenha sido composta quer somente modificada após a redação da Poética – adota pura e simplesmente a definição de metáfora da Poética, e essa definição é bem conhecida: “A metáfora é a transferência para uma coisa do nome de outra, ou do gênero para a espécie, ou da espécie para o gênero, ou da espécie de uma para o gênero de outra, ou por analogia”. Além disso, a metáfora é posta, em outras obras, sob a mesma rubrica da léxis [...] ora, a diferença entre os dois tratados está na função poética, de uma parte, e retórica, de outra, da léxis, e não do pertencimento da metáfora aos procedimentos da léxis. (*ibidem*, p. 25).

Aristóteles diferencia a função da metáfora nas obras *A Poética* (metáfora com uma função mimética) e *A Retórica* (metáfora com uma função persuasiva). Neste trabalho, utilizaremos a análise de metáfora de acordo com a *Poética*.

Sobre as funções da metáfora, Ricoeur afirma que ambas as visões, apesar das diferenças, possuem a mesma estrutura a partir de três conceitos principais: o desvio, o empréstimo e a substituição. Sabendo-se que estes só são possíveis a partir da diferenciação do sentido próprio – também chamado primeiro – do sentido estranho – também chamado figurado, a metáfora, portanto, seria um desvio do uso habitual da palavra; um empréstimo de sentido; uma substituição de uma palavra (ausente) por outra (metafórica). Essa ideia de desvio, empréstimo e substituição é comum aos dois sentidos de metáfora desenvolvidos por Aristóteles nas suas duas obras; a diferença se configuraria na função do conceito de metáfora nas obras. Na *Poética*, a metáfora teria uma função preponderantemente mimética; e na *Retórica*, teria uma função persuasiva.

Nesse sentido, a metáfora aristotélica pode ser compreendida a partir dos padrões da palavra e do grau de semelhança, quer dizer, utilizar uma metáfora, nesse sentido, implica em empregar um termo em lugar de outro, seja como desvio, como um empréstimo semântico ou como uma substituição. Dessa forma, quando se entende a metáfora como figura de linguagem, vemos que, no âmbito da figura, a metáfora assemelha-se a uma imagem, que poderia ser pensada como a própria ação da mimese. Ou seja, o processo de representação da metáfora é o mesmo mecanismo que o da ficção com a realidade, no sentido de que a linguagem e a ficção podem ser concebidas como metáforas da realidade. Segundo Ricoeur, foi um grave contrassenso a mimese aristotélica ser

confundida com o conceito de *imitatio*, no sentido de cópia. Se ela comporta uma referência inicial ao real, esse movimento é inseparável também da dimensão imaginativa e criadora. Essa tensão, aparece claramente na distinção entre tragédia e comédia para Aristóteles:

O segundo traço que interessa à nossa investigação enuncia-se deste modo: na tragédia, à diferença da comédia, a imitação das ações humanas é uma imitação que engrandece. Este traço, mais ainda que o precedente, é a chave para entender a função da metáfora: A comédia – diz Aristóteles – “quer representar os homens inferiores”, a tragédia “quer representa-los superiores aos homens da realidade” (...). A tensão própria à mimesis é dupla: por um lado, a imitação é a um só tempo um quadro dentro do humano e uma composição original; por outro, ela consiste em uma restituição e em um deslocamento para o alto. É este traço que, acrescido ao precedente, nos conduz à metáfora. (*ibidem*, p. 69)

Sob essa perspectiva aristotélica que pensa a metáfora como um desvio da linguagem ordinária, que acaba perpassando mesmo o conceito de mimese, a noção de comparação também torna-se problemática, uma vez que “aos olhos de Aristóteles, a ausência do termo de comparação na metáfora não implica que a metáfora seja uma comparação abreviada, como se dirá a partir de Quintiliano, mas, ao contrário, que a comparação é uma metáfora desenvolvida” (*ibidem*, p. 46). A esse respeito, Haroldo de Campos, em “Tópicos (fragmentários) para uma historiografia do C o m o”, problematiza essa visão aristotélica de metáfora, tendo em vista a teoria da desconstrução de Jacques Derrida:

É bem verdade que Aristóteles, prudentemente, preveniu contra esse risco, advertindo que, se um poeta compõe exclusivamente com o estranho, o resultado será o “enigma ou o barbarismo”. Derrida, em “la mythologie blanche”, evidencia o estatuto ambíguo da metáfora aristotélica, explicando, assim, o quanto ela pode ainda submeter-se ao olho regulador do Logos. A metáfora, na *Poética*, segundo Derrida, “arrisca interromper a plenitude semântica à qual ela deveria pertencer”. É que, “marcando o momento da virada ou do desvio, durante o qual o sentido pode aparentar aventurar-se por conta própria, desligado da coisa mesma, a que no entanto visa, da verdade que o harmoniza com seu referente, a metáfora abre, assim, a errância do semântico”. É por isso que Aristóteles nos põe em

guarda contra as “más metáforas”, o que faz surpor “uma axiologia embasada numa teoria da verdade”, já que por seu poder de deslocamento metafórico, a significação ficará numa espécie de disponibilidade entre o não-senso precedente à linguagem (a qual tem um senso) e a verdade da linguagem, que dirá a coisa tal qual ela é nela mesma, em ato, apropriadamente”. Prevenindo-nos contra o “enigma”, Aristóteles, no fundo, quer barrar a proliferação metafórica (o “redobramento metafórico”, “a elipse da elipse”) a contrapelo do Logos legiferante. (CAMPOS, 1976, p. 151).

Derrida se contrapõe a essa visão aristotélica de linguagem, ao repensar a relação entre fonética e escritura. Logo no início de *Gramatologia*, obra publicada em 1967 e que é referência central ao pensamento de Jacques Derrida, o filósofo se refere a uma iminente transformação do problema da linguagem que, no decorrer da cultura ocidental, veio se consolidando como o horizonte mundial das mais diversas e heterogêneas pesquisas.

Tal estratégia é constituída de dois momentos ou, nos termos derridianos, de um duplo gesto: o da inversão e o do deslocamento. Trata-se de inverter a hierarquia conceitual metafísica, quebrando a partir da desconstrução:

O paradoxo é este: não há discurso sobre a metáfora que não se diga em uma rede conceitual metaforicamente engendrada. Não há lugar não metafórico donde se perceba a ordem e a clausura do campo metafórico. A metáfora se diz metaforicamente. Tanto a palavra “metáfora” como a palavra “figura” testemunham essa recorrência da metáfora. A teoria da metáfora reenvia circularmente à metáfora da teoria, a qual determina a verdade do ser em termos de presença. Desde então, não pode haver princípio de delimitação da metáfora, não há definição cujo definidor não contenha o definido; a metaforicidade é absolutamente não controlável. (RICOEUR, 2015, p. 442).

A desconstrução dos binarismos, para Derrida, consiste no problema do privilégio atribuído à voz, ou seja, ao fonocentrismo, em oposição ao rebaixamento do *logos*, ou seja, da escritura. O fonocentrismo, nesse sentido, se configuraria como o oposto do logocentrismo. *Phoné* e *logos*, discurso e sentido, seriam inseparáveis um do outro e constituiriam, para o autor, a essência da linguagem. Ao rever a metafísica e esse privilégio da *Phoné*, o

princípio da desconstrução agiria nas suas brechas e contradições, ou seja, no próprio potencial desconstrutor inerente ao seu discurso e aos binarismos. Nesse sentido, a metaforicidade do discurso torna-se incontável, uma vez que a desconstrução anula qualquer princípio de delimitação entre o “sentido próprio” e o sentido “figurado” aristotélico.

A dualidade entre sentido próprio e sentido figurado criada por Aristóteles e revista pelo pós-estruturalismo de Derrida é também uma dualidade presente em *O Guesa*. Nesta seção mostramos o caminho percorrido pelo gênero épico no Brasil e como Sousândrade se relaciona com a tradição no que diz respeito à produção de uma épica e às metáforas da natureza em busca de representar um espírito nacional. A relação do índio com a natureza brasileira foi uma constante no Romantismo brasileiro a ponto de tornar-se um senso comum quando se pensa o nacionalismo no século XIX. Quer dizer, a recorrência das comparações com a natureza entre os românticos fez com que essas metáforas perdessem o efeito forte de sentido figurado, tornando-se quase um sentido próprio no universo literário oitocentista.

Por outro lado, as metáforas utilizadas nos dois momentos infernais do poema geram a dualidade “permanência/ruptura”, pois, se por um lado Sousândrade recorre ao arsenal metafórico da natureza nos cantos I e parte do II, o poeta também rompe, substitui e cria associações linguísticas não reconhecíveis pelo público leitor do período. O empréstimo de palavras do inglês e a referência a diversos presidentes e grandes proprietários americanos transformaram a fuga do índio numa fuga metafórica, em que a linguagem no canto II e no canto X torna-se quase irreconhecível, justamente pela criação de metáforas não usuais, com um sentido ainda mais figurado.

#### 1.4. Os dois momentos infernais

Os dois momentos infernais da épica, segundo a nomenclatura criada pelos Irmãos Campos, são “A dança do Tatututema” e o “Inferno de Wall Street”, e se passam respectivamente no Amazonas e nos Estados Unidos. O primeiro momento infernal (canto II), a partir de uma primeira descrição amazonense, faz



com que a personagem seja acordado por um canto do Tatuturema, no qual os “índios suados pulam e gritam; são como fantasmas na selva” (WILLIAMS, 1976, p. 158). No canto X, “O Inferno de Wall Street”, o Guesa desembarca nos Estados Unidos e descreve os hábitos e costumes da nação americana, desbravando Nova York como Prometeu. A partir dessa andança pela cidade, a personagem entra no Inferno de Wall Street, em que são narradas toda espécie de corrupção humana a respeito do lar, da religião e da educação. Tanto no canto II como no canto X, a linguagem se transfigura e beira quase o caos, tornando-se muito complicado diferenciar o sentido próprio do sentido figurado nesses dois cantos.

O segundo canto inicia-se com a descrição da natureza.

Opalescem os céus – **clarões de prata** –  
**Beatífica luz** pelo ar mimoso  
 Dos nimbos d'alva exala-se, tão grata  
 Acariciando o coração gostoso!

Oh! Doce enlevo! Oh! Bem-aventurança!  
**Paradiseas manhãs!** Riso dos céus!  
 Inocências do amor e da esperança  
 Da natureza estremecida em Deus!

Visão celeste! Angélica encarnada  
 Co' a intente umidez **d'ombros de leite**,  
 Onde encontra amor brando, almo deleite,  
 E da **infância do tempo** a hora foi nada!

A claridade aumenta, a onda desliza,  
 Cintila co' o mais puro luzimento;  
 De púrpura, de oiro, a c'roa se matiza  
**Do tropical formoso firmamento!**  
 (SOUSANDRADE, 2012, p. 71, grifos meus, canto II).

As metáforas e as descrições da natureza (risos do céu, infâncias do tempo, clarões de prata, do tropical formoso firmamento), grifadas no trecho acima, não fogem das comparações com a natureza usadas por boa parte dos escritores românticos. Essa semelhança comprova que apesar de Sousândrade inovar nesses dois cantos, ainda assim há a utilização de metáforas coerentes com o Romantismo brasileiro, corroborando um diálogo profundo de Sousândrade com a tradição literária brasileira. Recorrer à natureza como método de comparação e de descrição dos personagens é uma estratégia

largamente utilizada pelos românticos, como no primeiro canto da épica *Os Timbiras* (1857), de Gonçalves Dias.

**Como os sons do boré**, soa o meu canto  
 Sagrado ao rudo povo americano:  
 Quem quer que **a natureza estima e preza**  
 E gosta ouvir as empoladas vagas  
 Bater gemendo as cavas penedias,  
 E o negro **bosque sussurrando** ao longe  
 Escute-me. Cantor modesto e humilde,  
 A fronte não cingi de mirto e louro,  
 Antes de **verde rama** engrinaldei-a,  
**D'agrestes flores enfeitando a lira;**  
 Não me assentei nos cimos do Parnaso,  
 Nem vi correr a linfa da Castália.  
**Cantor das selvas, entre bravas matas**  
**Áspero tronco da palmeira escolho.**  
 Unido a ele soltarei meu canto,  
 Em quanto **o vento nos palmares zune**,  
 Rugindo os longos encontrados leques.  
 (DIAS, 1944, p.157, canto I)

Segundo Weberson Fernandes Grizoste, crítico português especialista nas épicas de Gonçalves Dias, a narração do conflito entre as tribos dos Timbiras e dos Gamelas ocorre a partir de metáforas que recorrem à natureza, pois no Brasil oitocentista o ambiente urbano não era muito desenvolvido no país: “O poeta brasileiro não se entregou à poética pastoril, mas a sua *Canção do Exílio* demonstra a paixão, o fascínio que o poeta sentia por ambientes selvagens, ali ele fala de palmeiras, bosques, flores e do sabiá” (GRIZOSTE, 2013, p. 157). O autor acrescenta adiante que: “a epopeia brasileira não poderia ser urbana porque o Brasil na sua estrutura colonial fincou suas bases fora dos meios urbanos” (*ibidem*, p. 157). A exaltação do áspero tronco da palmeira, do vento dos palmares, do bosque sussurrando, as agrestes flores enfeitando a lira se parecem muito com as metáforas utilizadas por Sousândrade no canto I e início do canto II.

**Aclaram-se as encostas viridentes,**  
 A espreguiçar-se a palma soberana;  
 Remonta a Deus a vida, à origem dantes,  
 Amiga e matinal, donde dimana

**Acorda a terra; as flores da alegria**  
 Abrem, fazem do **leito de seus ramos**  
 Sua glória infantil; alcíon' em clamor  
 Passa cantando sobre **o cedro do dia**

[...]

Presídio imaginário! Tais aurora  
**Miragens pinta nestes céus** albores –  
 Já da terra, que afasta-se e descora,  
 Ao movimento **s'encobriu co'as flores.**  
 (SOUSÂNDRADE, 2012, p.72, canto II)

Para descrever o amanhecer, o eu lírico alude à natureza: “acorda a terra”, vê “espreguiçar-se a palma soberana”, as “flores da alegria” e o “cedro do dia”. Até aqui, Sousândrade lança mão do mesmo arsenal metafórico de Gonçalves Dias: a descrição das flores, do tronco, do amanhecer e, na última estrofe, defende o imaginário que descreve desde os céus albores até a terra coberta de flores. O canto de morte do guerreiro tupi do poema “I-Juca Pirama” assemelha-se muito também ao canto do Guesa no uso das metáforas da natureza.

Meu canto de morte,  
 Guerreiros, ouvi:  
**Sou filho das selvas,**  
 Nas selvas cresci;  
 Guerreiros, descendo  
 Da tribo tupi.

Da tribo pujante,  
**Que agora anda errante**  
 Por fado inconstante,  
 Guerreiros, nasci;  
**Sou bravo, sou forte,**  
**Sou filho do Norte;**  
 Meu canto de morte,  
 Guerreiros, ouvi.

Já vi cruas brigas,  
 De tribos imigas,  
 E as duras fadigas  
 Da guerra provei;  
 Nas ondas mendaces  
 Senti pelas faces  
 Os silvos fugaces  
**Dos ventos que amei.**

**Andei longes terras**

Lidei cruas guerras,

**Vaguei pelas serras**

Dos vis Aimoréis;

Vi lutas de bravos,

Vi fortes – escravos!

De estranhos ignavos

Calcados aos pés.

(DIAS, 1944, p.87, grifos meus)

“Vejo– brincando ao longe

Por cima das **lagoas**

– Com a ardentia fúlgida

**Dos lumes da onda a arder,**

– Co’ os raios, loiros, trêmulos

**Da lua formosíssima,**

– Co’ os vívidos espíritos

**Dos ares a correr –**

**“Dentro do umbroso bosque**

**Os cervos ruminando,**

**As flores debruçadas**

**No lago encantador;**

**A brisa nas insônias**

**Da noite branca e bela,**

**O vago arfar das ilhas,**

**Os ecos ao redor;**

**“E do palmar os ramos**

**Fantásticos no espaço,**

**E nos espelhos d’água**

**A lua a esvoaçar;**

**Da natureza a calma,**

**Pelo silêncio harmônico,**

(SOUSÂNDRADE, 2012, p.107, canto III).

Embora o canto do índio de Gonçalves Dias seja um canto de morte e o canto do Guesa seja um canto saudosista de São Luís, ambos recorrem às metáforas da natureza para expor seus sentimentos. O canto terceiro da épica de Sousândrade inicia-se com o Guesa saindo do Amazonas, após a crítica da dança dos índios do Tatuturema, e descendo pelo Atlântico. O eu lírico também assume a condição de “filhos da morte” como o índio guerreiro de “I Juca Pirama” na estrofe de abertura do canto terceiro: “Mas, não faleis do túrbido futuro/ Aos que o não têm, que filhos são da morte” (DIAS, 1944, p. 87) No primeiro fragmento, o eu lírico de Gonçalves Dias faz o canto de morte exaltando a sua coragem e força utilizando-se da mata, da selva e do vento para corroborar seu heroísmo. No canto do Guesa, a natureza aparece como um mecanismo para

destacar a saudade que o índio sente da sua juventude e recorre a comparações com a lua, espelhos d'água, cervos ruminando, flores debruçadas, noite branca e bela, para enfatizar a nostalgia de um tempo passado.

Segundo Antonio Candido, na *Formação...* (2012), Gonçalves Dias consolidou o Romantismo no Brasil pela criação de um repertório linguístico brasileiro na produção literária nacional. Sousândrade não fugiu totalmente das metáforas nacionalistas e da idealização da natureza preconizadas por Gonçalves Dias, mas também não foi um poeta romântico convencional. Analisando a tradição oitocentista brasileira por um viés mais barroquizante e de propensão mais criativa da linguagem, Luiz Costa Lima, no ensaio “O campo visual de uma experiência antecipadora”, elenca uma série de diferenças entre o romântico Gonçalves Dias e Sousândrade. Essas diferenças, de modo geral, se dariam pelo fato de Sousândrade fazer parte dessa tradição mais inventiva da linguagem, destoando do nacionalismo exacerbado de seus contemporâneos. Essa ruptura, segundo Luiz Costa Lima, seria a causa da marginalização do poeta nos mais variados manuais de história literária brasileira. As argumentações do crítico se baseiam no sentimento de “autopiedade romântica” que faz com que “as associações linguísticas de Gonçalves Dias sejam previsíveis, carentes de uma linguagem transfiguradora, portando uma eloquência ritmicamente sustentada em termos fixos e em personagens típicos” (COSTA LIMA, 1982, p. 399-400). Esses termos fixos e típicos, podemos pensar como metáforas largamente utilizadas por boa parte dos autores românticos, o que talvez fazia com que Gonçalves Dias tivesse uma melhor recepção entre os leitores do que um Sousândrade, que ao trabalhar com um referencial diferente de linguagem, acaba se tornando um autor com “preciosismos de linguagem”, “hermético” e pouco compreendido.

Nesse sentido, analisar o fenômeno da mimese desenvolvido largamente pelo crítico é um fator importante para pensar a diferença de sua poesia da dos demais autores românticos. Segundo Costa Lima, a mimese supõe a combinação de dois fatores: semelhança e diferença quanto a um referente. No caso da mimese poética, em oposição ao que sucede na mimese do cotidiano, a diferença é o vetor que domina sobre a semelhança. Sob este aspecto, Costa Lima diferencia a “mimese da representação” da chamada “mimese da produção”, a segunda considerada pelo crítico muito mais rara na

história literária, “porque é caracterizada por não seguir o perfil de algo previamente presente na expectativa do leitor/receptor, senão em constituir esse objeto por seu próprio argumento” (COSTA LIMA, 1980, p. 130). Segundo o crítico, na literatura brasileira, um exemplo claro dessa “mimese da produção” que ressalta a “diferença” diante da tradição, aparece no “Meu tio lauaretê” de Guimarães Rosa, no qual “um onheiro aos poucos se converte em onça e sua metamorfose é atualizada pela própria linguagem que, como bem dizia o saudoso Haroldo de Campos, se tupiniza”.(COSTA LIMA *apud* BASTOS, 2010, p. 128) A atualização da linguagem é o principal aspecto de diferença da tradição literária brasileira que Affonso Ávila, Haroldo de Campos e Luiz Costa Lima apontam na poesia de Sousândrade. Frederick Williams, por sua vez, também ressalta a diferença de Sousândrade de seus contemporâneos no desenvolvimento do tema indianista e no grau de heroicização do índio:

O índio é um tema importante do romantismo brasileiro que Sousândrade compartilha com os outros membros de sua geração. Como Gonçalves Dias, Sousândrade toma o índio para assunto de seu poema épico; mas n’*O Guesa* a ênfase é diferente da observada em *Os Timbiras* e na maioria dos outros poemas sobre o mesmo assunto. (WILLIAMS, 1976, p. 106)

Os dois momentos na épica de Sousândrade em que se encontra essa mimese de produção, como uma forma de estabelecer um contraponto estético em relação ao Romantismo brasileiro, estão no canto II e X. O primeiro desses momentos está inscrito no Canto II, chamado de “Tatuturema”, que pode ser considerado o “Inferno Verde” da Amazônia e o segundo aparece no Canto X, chamado de “Inferno de Wall Street”, que mostra a Bolsa de Valores do alto capitalismo, em Nova York. As denominações de “Dança do Tatuturema” e “Inferno de Wall Street” foram dadas pelos irmãos Campos, em *Revisão de Sousândrade* (1964). O Inferno “Dança do Tatuturema” passa por uma reestruturação gráfica, formal e temática que o aproxima ao ambiente urbano do “Inferno de Wall Street”. Enquanto no primeiro temos a sua ambientação na Floresta Amazônica, o segundo, como um contraponto, é ambientado em Nova York.

Apesar de o canto II e de o canto X representarem pouquíssimo do total da obra sousandradina, as particularidades estéticas desses dois cantos são facilmente identificadas como momentos destoantes em relação ao tom tradicional do restante da épica e, conseqüentemente, marcados pela "mimese de produção" de acordo com Luiz Costa Lima. Organizados em quintetos e quartetos, formados por versos dinâmicos e irregulares que, segundo Luiza Lobo, lembram o 's elisabetano' (verso de cunho jocoso e popular muito utilizado na Inglaterra a partir do século XVI), os fragmentos trazem em si uma estrutura repleta de inovações léxicas e sonoras. Esse ponto, aliado à utilização dos sinais de pontuação e à constante homofonia, imprimem ritmo rápido à leitura do poema. Luiza Lobo afirma que as passagens do "Tatutureka" e do "Inferno de Wall Street" apresentam esquemas rítmicos e métricos diferentes. Na "Dança do Tatutureka" os versos são compostos com seis sílabas poéticas, rimando na forma A (isolada)-B-C-C-B. "A passagem do "Inferno" tem dois versos de oito sílabas, um de cinco, um de dois, e o último novamente com oito, rimando A (isolada)- B- C-C-B". (LOBO, 1986, p. 131).

(NEPTUNOS SANCTORUM *entrando pestilente*)

– *Introibo*, senhoras,

Templos meus flor em flor

São-vos olhos quebrados,

Danados

Nesta noite de horror! (SOUSANDRADE, 2012, p. 81, canto II)

Nesta estrofe, o terceiro verso "danados" aparece rimando com a palavra "quebrados", que fecha o segundo verso. A assonância do fonema /o/, presente em quase todas as palavras da estrofe e, posteriormente, na própria palavra "quebrados", caracteriza a homofonia. Esse procedimento é recorrente durante quase todas as estrofes dos chamados "Tatutureka" e do "Inferno de Wall Street". Há também um constante apelo à ironia, marcada pela utilização da figura mitológica de "Netuno", visto como personificação do tom religioso trazido pelo uso do latim sacro "sanctorum". Tal postura remete a uma crítica à tradição clássica, uma vez que o mito de Netuno é ironizado, ao ser qualificado como "pestilente". A errância do Guesa acaba tornando-se uma errância linguística, em que as metáforas pouco a pouco se tornam cada vez mais obscuras. É como

se houvesse níveis de desvios, e esses desvios e essas anomalias semânticas fossem fugindo cada vez mais da zona de conforto dos leitores. Até a metade do canto II, quando o eu lírico ainda perambula pela natureza amazonense, a linguagem metafórica do narrador gira num campo metafórico que condiz com o comumente utilizado. À medida que o Guesa vai adentrando a mata amazônica e se depara com a dança dos índios decadentes do Amazonas (canto II), ou quando chega em Nova York (canto X), a linguagem se torna cada vez mais ininteligível.

A partir da utilização do formato do *limerick*, todas as estrofes são antecedidas por rubricas que, em sua maioria, indicam políticos, governantes, autores ou religiosos. O grande número de referências históricas, literárias, políticas e religiosas presentes nessas rubricas transformam os fragmentos em verdadeiros criptogramas da época, o que lhes confere uma organização quase dramática. Esses nomes, muitas vezes desconhecidos, juntamente com a invenção linguística, geram parte do hermetismo que tantos críticos apontaram na poesia de Sousândrade.

(MUÇURANA *histórica*)

– Os primeiros fizeram  
As escravas de nós;  
Nossas filhas roubavam,  
Logravam  
E vendiam após.

(TECUNA a s'embalar na rede e querendo sua independência:)

– Carimbavam as faces  
Bocetadas em flor,  
Altos seios carnudos,  
Pontudos,  
Onde há sestras de amor.

(MURA comprada escrava a onze tostões:)

– Por gentil mocetona,  
Boa prata de lei.  
Ou a saia de chita  
Bonita,  
Dava pro-rata el-rei.

(TUPINAMBÁ ansiando por um lustro nos maus PORTUGUESES:)

– Currupiras os cansem  
No caminho ao calor,  
Parintins orelhudos,



Trombudos,  
Dos desertos horror!

(coro dos índios:)  
– Mas os tempos mudaram,  
Já não se anda mais nu:  
Hoje o padre que folga,  
Que empolga,  
Vem conosco ao tatu.

(TAGUAIBUNUÇU conciliador; coro em desordem:)  
– Eram dias do estanco,  
Das conquistas da Fé  
Por salvar tanto ímpio  
Gentio...  
– Maranduba, abaré!...  
(*ibidem*, p. 79-80, canto II)

O momento infernal inicia-se com a introdução de três vozes femininas de tribos inimigas denunciando a exploração dos portugueses: Mura, Tecuna e Muçurana. Tupinambá e Taguaibunuçu também fazem parte de outras tribos, mas são representantes masculinos que ganham voz no poema. O inferno de Tatuturema normalmente é descrito pela crítica como uma dança dos índios ao culto do deus Jurupari.

Frederick Williams o descreve como “uma noite diabólica de abandono orgíaco, baseado no culto do deus pagão Jurupari, mas que foi expandido para incluir muitas figuras da civilização ocidental”. (WILLIAMS, 1976, p. 106). Luiza Lobo também considera o canto II como uma dança dedicada ao deus Jurupari.

Esta dança efetivamente existia, segundo Egon Schaden. Era parte de um ritual de iniciação dos jovens da tribo, dedicado ao deus civilizador Jurupari, praticado entre as tribos Tariana ou Ize, por exemplo na região do Alto Amazonas. (LOBO, 2005, p. 58).

Claudio Cuccagna também apresenta a mesma leitura desse canto como “ritos cerimoniais e a dança do Tatuturema oferecidos ao ente Jurupari” (CUCCAGNA, 2004, p. 135). Diferentemente dessas três interpretações do canto do Tatuturema, Carlos Torres-Marchal afirma que esse canto não descreve propriamente um ritual a Jurupari, pois como Sousândrade navegou principalmente pelo Alto Solimões, no Amazonas, provavelmente a dança se

apresentava na tribo dos índios Tecunas: “as danças semi-religiosas e bebedeiras, comuns entre as tribos aldeadas de índios do Amazonas são praticadas com maiores excessos pelos tecunas” (TORRES-MARCHAL, 2016, p. 112). A problematização do aspecto demoníaco de Jurupari é também mencionada por Carlos Torres-Marchal, que afirma que a demonização do deus é criação dos missionários para persuadir os índios ao catecismo. Sousândrade também aborda esse assunto na sua carta “O estado dos índios”, endereçada ao Redator d’*O Novo Mundo*: “O pároco... falando em juruparis e infernos, ao modo de quando em nome dos céus e do rei eram monstros de além-túmulo” (SOUSÂNDRADE apud TORRES-MARCHAL, 2016, p. 115). O centro da análise de Carlos Torres-Marchal é de que o poeta transforma a festa do Tecuna num ritual pan amazônico, com personagens femininos e masculinos de diversas nações indígenas: “Tecuna, Maxurana, Mura, Tupinambá, Humauá, Macu, Munducuru, Baníua, Purupuru, Bororo, Parintim, etc”. (TORRES-MARCHAL, 2016, p. 120). Sobre a própria denominação Tatuturema, o crítico afirma que não há registro de nenhuma tribo indígena com esse nome, sendo um neologismo sousandradino, ou seja, uma metáfora de Sousândrade para descrever a celebração indígena. Como o termo foi inventado pelo autor, a compreensão da palavra muda de acordo com o contexto em que é utilizada, abrindo espaço para diversas interpretações do termo. Luiza Lobo afirma que a Dança do Tatuturema representa o inferno amazônico, dança em louvor de Jurupari, (deus civilizador dos indígenas da região amazônica do alto Solimões) e consiste na iniciação sexual dos indígenas até chegar à maturidade, momento em que as moças e os homens se descobrem com peles de tatu (símbolo da maturidade), animal importante para a cultura indígena. Carlos Torres-Marchal apresenta uma interpretação distinta de Lobo a respeito do sentido da metáfora tatu criada por Sousândrade:

A informação disponível indica que o Tatuturema é um neologismo sousandradino. Todas as referências a ele derivam, direta ou indiretamente, de Sousândrade [...] Williams lembra o quase anagrama “oremus Tatu” [...] Carlos Cuccagna supõe que o termo Tatuturema é traduzido como “dança dos tatus”. Alguns tupinólogos consultados acham que tatuturema pode significar “tatu fedorento” (de tatu + tu(rema), fedor, cheiro). (TORRES-MARCHAL, 2016, p. 118).

O termo Tatuturema aparece mesmo em dois momentos no poema, e segundo Torres-Marchal, corresponde justamente ao momento em que os índios estão bêbados e ludibriados. Talvez por essa razão, Luiza Lobo interpreta "tatu" como o símbolo da maturidade indígena, já que para participar da festa é necessário atingir a maioridade na tribo.

Porque, se a voz a amor está sujeita,  
E lei por uso do Tatuturema  
Que, onde pôs-se a mão, a presa feita,  
Ninguém se fuja ou se conheça ou tema.

Então praticam-se do incesto  
Os mais leonílios, mais brutais horrores!  
Qual a repercussão no império infesto,  
De Gomorra novíssima os amores

E estale a corda que feriu tais sons!  
– Deixo eu este assunto depravado:  
Que desculpem-se o triste recitado  
Do que às bordas se vê do Solimões.  
(SOUSÂNDRADE, 2012, p.100, canto II)

(Vigários, ébrios saindo do tatuturema,  
Insultam sagrados túmulos; a Voz:)  
– Escarremos imundos  
Nestas trevas! – Jeová  
Daí, o negro vampiro,  
Ao delírio  
Teu em luzes fará!  
(SOUSÂNDRADE, 2012, p.82, canto II)

Nesses dois momentos em que aparece a metáfora do “tatuturema”, ela está relacionada ao nome da celebração ou do ritual dos índios na mata: “saindo do Tatuturema”, “lei por uso do Tatuturema”. Nesses dois momentos há a descrição com um forte tom de crítica sobre o comportamento incestuoso e promíscuo dos indígenas: “escarremos imundos”, “o negro vampiro/ao delírio”, “brutais horrores” “De Gomorra novíssima os amores”, “assunto depravado”. Carlos Torres-Marchal, partindo do pressuposto de que tatuturema é composto pela palavra tatu + turema, rastreou dois momentos que aparece apenas a palavra tatu no canto II.

(Coro dos índios:)  
 – Mas os tempos mudaram,  
 Já não se anda mais nu:  
 Hoje o padre que folga,  
     Que empolga,  
 Vem conosco ao *tatu*.  
 (SOUSÂNDRADE *apud* TORRES-MARCHAL, 2016, p;  
 119.

(GONÇALVES DIAS falando dos mares:)  
 – Vão nas conchas envoltos  
 ‘Vão campá os tatus;  
 Vão dervixes aos banjos;  
     Só anjos  
 Vão com a flor a Jesus.’  
 (SOUSÂNDRADE, 2012, p.82, canto II)

(*Doctor* PURUPURU, *doctor* BORORÓ:)  
 – Mais valera *castrato*,  
 Nem haver candiru:  
 = Oh! Tremei dessa ondina  
     Que ensina  
     Ao *turiua-tatu!*  
 (SOUSÂNDRADE *apud* TORRES-MARCHAL, 2016, p.  
 119)

Carlos Torres-Marchal menciona o primeiro e o terceiro trecho da citação, demonstrando como a palavra tatu está relacionada à festa, celebração ou mesmo diversão. No último verso da primeira estrofe: “Vem conosco ao tatu”, tatu aparece como uma apócope de tatuturema, ou seja, poderia ser substituído por “vem conosco ao tatuturema”, entretanto para manter o sistema métrico, o autor preferiu colocar apenas tatu. Tatu também aparece nesse canto como uma metáfora de festa, ritual, celebração, mas também pode-se afirmar que tatu é uma metáfora da própria palavra tatuturema, termo inventado por Sousândrade para se referir às festas dos índios da Amazônia. No segundo trecho, o eu lírico dá voz ao poeta Gonçalves Dias a partir da técnica do *limerick*, misturando três diferentes tradições religiosas na mesma estrofe: o primeiro verso referente ao ritual dos indígenas: “Vão campá os tatus”; o segundo verso referente às celebrações dos dervixes, membros do islamismo que celebram a religião

através da festa intitulada “Mavlevi”, “Vão dervixes aos banjos”; e no último verso o autor faz referência ao cristianismo ocidental “Vão com flores a Jesus”.

A terceira estrofe citada aparece a junção *turia-tatu*, que não faz referência direta ao ritual dos indígenas, mas guarda a ideia de celebração e festa, segundo Carlos Torres-Marchal:

[...]Dois doutores índios trocam opiniões sobre o candiru (peixe muito esguio que pode introduzir-se na uretra humana). *Turia* significa alegria, festa, em tupi. A referência ao tatu pode ser devida a sua tendência a se enfiar em buracos na terra, da mesma forma que o candiru se introduz em orifícios no corpo de humanos e animais. O tatu continua ligado a diversão (*turia*), não destoando a sua utilização no contexto do *Tatuturema*, (TORRES-MARCHAL, 2016, p.119).

Mesmo que a palavra tatu, metáfora do *Tatuturema*, não remeta ao ritual, ainda assim guarda o sentido original da palavra. O nome tatu refere-se ao *tatuturema* e ao sentido de alegria e diversão dos índios, aumentando a significação do neologismo *tatuturema*. No trecho seguinte, a palavra Tatu assume a significação do sagrado, do divino, perdendo o tom de diversão dos trechos anteriores:

(Pasmadores ímpios:)  
 – Lamartine é sagrado?  
 = Se não tem maracás,  
 Ô,ô,ô! – vibram arcos  
 Macacos,  
 Tatus-Tupinambás.  
 (SOUSÂNDRADE, 2012, p.93, canto II)

Os maracás eram considerados instrumentos sagrados da tribo dos Tupinambás. Essa tribo acreditava que dentro desse instrumento estavam os espíritos, que só se manifestavam quando os maracás eram tocados pelos indígenas. Segundo Carlos Torres-Marchal, após os índios decidirem que o poeta francês Lamartine não é sagrado pois não é protegido pelos maracás, “os antropófagos tatus-tupinambás decidem fazer dele a sua própria refeição” (TORRES MARCHAL, 2016, p. 120). “Tatus-Tupinambás” aqui assumem a religião fazendo justiça aos que não são protegidos dos maracás, mas também,

a própria influência que a poesia de Lamartine teve na escrita de Sousândrade. A imagem dos tatus-tupinambás comendo Lamartine metaforiza o poeta antropófago, que se alimenta da tradição para criar algo diferente.

No verso anterior a este, o poeta cita Lord Byron e Balzac através do título do romance *Ferraguz* (1834), importantes influências na produção poética de Sousândrade, defendido pelos espíritos maracás.

(Beatos pasmadores:)  
 – Branca estátua de Byron  
 Faz cegueira de luz?  
 = Breu e brocha à criada!  
     E borrada  
 Ô,ô,ô, Ferraguz! (risadas)  
 (SOUSÂNDRADE, 2012, p.93, canto II).

Para Torres-Marchal, a estátua de Byron continuou branca e repleta de luz, apesar da denúncia feita pela autora americana Harriet Beecher Stowe ao caso de incesto cometido por Byron com sua meia-irmã. “Aparentemente Byron tinha, sim, maracás, pois seu prestígio não foi afetado; já a sua acusadora nunca conseguiu recuperar a respeitabilidade no cenário cultural norte-americano” (TORRES-MARCHAL, 2016, p. 120). Beecher Stowe ganha voz novamente na épica, mas dessa vez no segundo momento infernal (canto X), em que a autora lamenta ter acusado Byron, assumindo-se “fora da lei”.

(BEECHER STOWE e H. BEECHER:)  
 - Mano Lá'zrus, tenho remorsos...  
 Da pedra que em Byron lancei...  
     = Caiu em mim, mana  
     Cigana!  
 Ele, à glória; eu, fora da lei!  
 (SOUSÂNDRADE, 2012, p.360, canto X).

As constantes referências ao clero, à família imperial brasileira, aos índios e à tradição literária americana e brasileira evidenciam um trabalho linguístico “como se” fosse a própria personagem falando, quase como no gênero dramático, em que a personagem se dirige diretamente ao público. Nessa parte, há a tentativa de adequação da linguagem do índio aos personagens sem criar uma representação realista da linguagem deles. Na estrofe acima, Beecher

Stowe se redime de ter denunciado o caso de Byron com a meia-irmã utilizando uma linguagem nada verossímil com a de uma escritora.

A inverossimilhança da linguagem empregada pela personagem corrobora também o desvio ou anomalia ao sentido próprio no canto II, criando um mundo virtual ou um mundo potencialmente metafórico que, para se tornar apreensível, necessita que outras metáforas surjam para explicá-lo e torná-lo inteligível. O caso do tatu e do tatuturema é um exemplo disso. No inferno de Wall Street a palavra tatu assume também a conotação de ímpio e pervertido.

(LA FONTAINE tomando para uma fábula os matadores de INÊS E CASTRO:)

– Formigas não amam cigarras,

Vampiros de Varela Luís

Não são Pedros crus;

São tatus,

Ímpios, cabros, cuís e saguis.

(SOUSÂNDRADE, 2012, p.373, canto X)

Nessa estrofe o autor cita a fábula de La Fontaine, “A formiga e a cigarra”, e atribui a Dom Pedro II o papel explorador da cigarra como uma forma de crítica ao imperador. O verso “São tatus” refere-se também a Dom Pedro II, não mais simbolizando o ritual a Jurupari. A comparação entre tatu e formiga é muito significativa também, pois a formiga é o principal alimento do tatu e a partir da semelhança entre tatu/formiga como caçador/presa, é possível depreender tatu e formiga como metáfora da relação tradição/obra de arte, em que uma deglute a outra num processo antropofágico. As inúmeras referências que Sousândrade realiza ao longo da épica a autores da tradição literária mundial e nacional metaforizam o próprio sentido de literatura no poema. Nessa mesma estrofe há a referência à fábula do La Fontaine, a Inês de Castro (personagem da história portuguesa) e ao poeta Fagundes Varela.

(Yankee protestante em paraense igreja católica:)

– Que ‘stentor! Que pancadaria

Por Falus, Milita! Urubu,

Pará-engenheiro;

New Yorkeiro

*Robber– índio, oremus o tatu!*  
(SOUSÂNDRADE *apud* TORRES MARCHAL, 2016 p.  
121)

Nesta estrofe, quase incompreensível pelas referências e neologismos, Carlos Torres-Marchal atribui outro sentido à metáfora do tatu no último verso:

[...] o “Yankee protestante em paraense igreja católica” é uma referência a Dom Pedro II, à questão religiosa (1872), e a Dom Macedo Costa, bispo do Pará. O “New Yorkeiro Robber– índio” é provavelmente Samuel Pound, representante em Belém da casa importadora nova-iorquina de Burdett & Pond. É citado novamente no *Inferno de Wall Street* como “Old-Pará-Pond (o velho Pond do Pará). Esta firma encarregava-se de fazer as transferências de dinheiro para Sousândrade em Nova Iorque. Há uma crítica contundente ao mercantilismo nestes versos. O *oremus* latino na última frase acrescenta um arremedo da liturgia católica. Além do possível anagrama de *oremus-tatu* com *tatuturema*, não fica claro o significado de tatu nesta estrofe. Pode referir-se ao recuo da posição inicial de D. Pedro perante a Questão Religiosa e à eventual anistia aos bispos rebeldes. (TORRES-MARCHAL, 2016, p. 122).

Nesse trecho hermético de *O Guesa*, uma das possibilidades de acepção da palavra “Tatu” é a personificação de Dom Pedro II. Há outras passagens do “Inferno amazônico” em que “tatu” aparece em ligação direta ou indireta ao monarca. Segundo Torres-Marchal, a associação entre o rei e o “tatu” advém da ópera cômica escrita por Artur Azevedo, intitulada “A princesa dos Cajueiros” (1880). Nessa ópera, Dom Pedro II era chamado de “Rei Caju”: “assim era alcunhado D. Pedro II, nos meios populares, pelo formato de sua cabeça” (TORRES-MARCHAL, 2016, p. 123). Ao longo da ópera, o Rei acabou por chamar-se Rei Tatu, apesar de a sua filha continuar a ser considerada a Princesa dos cajueiros. Tendo isso em vista, Sousândrade estendeu a denominação ao rei criada por Artur Azevedo (caju, tatu) para incluir Fomagatá, considerado gênio do mal e príncipe cruel na mitologia dos muíscas colombianos.

(Ecos das nuvens:)  
– Há trovões no Parnaso,  
São como cumes a luz;  
Quando vem Fomagatá,  
Em cascata



Terra– inundam tatus!  
 (SOUSÂNDRADE, apud TORRES-MARCHAL, 2016, p.  
 123).

(XEQUES farejando; cunhanmucus escondendo ao  
 Guesa:)  
 – Que a justiça não fuja;  
 Aqui vai... acolá...  
 = Que em tatus vos transforme,  
 D'enorme  
 Rabo Fomagatá!  
 (SOUSÂNDRADE, apud, TORRES-MARCHAL, 2016,  
 p. 123).

Fomagatá é descrito como um monstro da mitologia muísca com uma cauda gigante, a qual transformava os homens em serpentes. Nesta primeira estrofe, Fomagatá pode transformar os índios em tatus, ou seja, “tatus” nessas duas estrofes assume a personificação do próprio índio. Na segunda estrofe, aparece a cena dos Xequês muíscas procurando o Guesa para o sacrifício, então as *cunhanmucus*, “esposa” em tupi, escondem o Guesa da morte. Fomagatá aparece ameaçando transformá-los em tatu, talvez “tatuzinhos” para corroborar a superioridade de Dom Pedro II.

Nesse sentido, o poeta parte de metáforas indígenas e da mitologia colombiana para metaforizar figuras políticas ou mesmo da sua vida pessoal. Sob este aspecto, Frederick Williams traça a seguinte analogia dos personagens da épica com a vida pessoal do poeta: Guesa próprio Sousândrade; Fomogatá – Dom Pedro II; Uiara – Maria Bárbara, mãe do poeta; Esojairam – Maria José, filha natural de Sousândrade; Coellus – Mariana de Almeida e Silva, nome da esposa de Sousândrade; Virjanura – Rosa, amante do poeta; e provavelmente a mãe de Maria José e Talita – Maria Bárbara, filha legítima de Sousândrade. (WILLIAMS, 1976, p. 155).

O “Inferno de Wall Street”, segundo momento infernal do poema, pode ser analisado também como a metáfora de uma possível denúncia da ação do estrangeiro e mundo civilizado sobre a natureza primitiva. O “Inferno” tem como tema primordial a metaforicidade de aspectos políticos e econômicos da vida e da sociedade norte-americanas. Nesse sentido, há a exposição de toda uma sociedade movida pelos valores capitalistas, associados com a violência advinda da imposição da metrópole já exposta no Tatuturama. Os dois momentos

infernais se complementam e se opõem na metaforização do mundo real: enquanto o primeiro metaforiza o mundo indígena amazônico, a violência da metrópole sobre a natureza personificada na figura cruel de Fomagatá e critica a própria dança indígena e os seus hábitos ludibriantes; no segundo inferno, Sousândrade critica o mundo republicano estadunidense e a sociedade capitalista que começa a surgir em princípios do século XX. A descrição da Bolsa dos Valores serve como um mecanismo metafórico de tentativa de recriar virtualmente os objetivos econômicos que moviam a colonização da América Latina, bem como retratar o quanto o sistema republicano não salvou o mundo do caos.

(O GUESA, tendo atravessado as ANTILHAS, crê-se livre dos XEQUES e penetra em NEW YORK STOCK EXCHANGE; a voz dos desertos:)

– Orfeu, Dante, Eneias, ao inferno

Desceram; o Inca há de subir...

= ogni sp'ranza laciare,

Che entrate...

- Swedenborg, há mundo porvir?

(SOUSÂNDRADE, 2012, p.358, canto X)

Essa é a primeira estrofe do inferno de Wall Street, em que o Guesa, após ter conseguido fugir dos Xequês nas Antilhas, desembarca em Wall Street, no coração da Bolsa de Valores, “New York Stock Exchange”. O Guesa clama a Orfeu, Dante e Eneias, personagens literários presentes no inferno. Carlos Torres-Marchal, ao analisar essa estrofe, afirma que a aproximação que Sousândrade fez na sua épica entre a Bolsa de Valores americana com o inferno de Dante, possivelmente foi inspirada pela obra *Homens e Mistérios de Wall Street* (1870) escrita por James Medberry. “Este autor (James Medberry), falando do ruído e aparente desordem da Bolsa de Valores, escreve: ‘Se Dante contemplasse esta loucura acrescentaria mais um livro ao Inferno’” (TORRES-MARCHAL, 2016, p. 45).

Sousândrade inicia com a referência à Bolsa de Valores para em seguida introduzir metáforas literárias, reforçadas pelo questionamento angustiado feita ao místico Swedenborg sobre o “mundo porvir”. As três figuras literárias: Orfeu, Dante e Eneias estão ligadas ao poeta latino Virgílio. Orfeu e Eneias são

personagens de sua épica *Eneida* (1 a.c). Já Dante lançou mão do poeta Virgílio para recebê-lo no Inferno na *Divina Comédia*.

Sob essa perspectiva, os dois momentos infernais são aproximados a momentos demoníacos dentro da tradição da épica. O próprio “Sousândrade afirma que o “Tatuturema” fora escrito sob a influência do *Primeiro Fausto* de Goethe e do *Inferno de Dante*, enquanto o “Inferno de Wall Street” foi relacionado explicitamente ao *Atta Troll*, de Heine” (LOBO, 2005, p. 172). A metáfora de uma civilização contaminada pela usura e pela degeneração moral traz para o poema um profundo pessimismo em relação à sociedade da época. A alusão a elementos míticos dominantes, como a metáfora do deus da riqueza “Mamon” (*ibidem*, p. 391) no canto X remete a uma visão desacreditada em relação ao futuro já mencionada na primeira estrofe da descida do inferno na pergunta feita pelo Guesa a Swedenborg. A degradação do nativo e a denúncia da exploração da metrópole narrada no Inferno do Tatuturema é intensificada no Inferno de Wall Street com o surgimento dos grandes proprietários estadunidenses.

(Práticos mistificadores fazendo seu negócio; self-help  
 ATTA TROLL:)  
 – Que indefeso caia o estrangeiro,  
 Que a usura não paga, o pagão!  
     =Orelha ursos tragam,  
       Se afagam,  
 Mamuma, mamuma, Mamão.  
 (SOUSÂNDRADE, 2012, p. 391, canto X)

(Magnético *handle-organ*; *ring* d’ursos sentenciando à  
 pena última o arquiteto da FARSÁLIA; Odisseu fantasma nas  
 chamas dos incêndios d’Albion:)  
 – Bear... Bear é ber’beri, Bear... Bear...  
 = Mamuma, mamuma, Mamão!  
     – Bear... Bear... ber’... Pérgasus...  
       Parnassus...  
 =Mamuma, mamuma, Mamão.  
 (SOUSÂNDRADE, 2012, p.391, canto X)

Essa estrofe quase incompreensível, relaciona-se diretamente à obra *Atta Troll* (1841) de Heine. Segundo Luiza Lobo, esse poema de Heine se destacou pelo antimonarquismo do poeta alemão, que acabou se exilando na França republicana após a revolução de 1830. Luiza Lobo reproduz em *Épica e*

*Modernidade em Sousândrade* (2005) trechos da obra *Romancero* (1850), também de Heine, texto que a autora julga que há maiores conotações políticas que *Atta Troll*.

Este primitivo, inculto,  
Supersticioso e cego idólatra  
Ainda acreditava na fé e na honra,  
E na sacralidade do direito do anfitrião.  
(HEINE *apud* LOBO, 2005, p. 173).

Esta, então é a América!  
Este, portanto, é o Novo Mundo!  
Não o presente, que já está  
Europeizado, e sob controle –  
(HEINE *apud* LOBO, 2005, p. 173).

Nesses trechos Heine defende os índios contra a invasão dos espanhóis. Segundo Lobo, no “Prelúdio” desta obra “o poeta alemão atacava a conquista insensível de Pizarro no Peru, matando Atualpa brutalmente” (LOBO, 2005, p. 173). Em defesa dos índios e contra a colonização europeia, *Atta Troll* também é um poema que, a partir da metáfora dos ursos, reivindica liberdade e denuncia o sistema monárquico alemão.

*Atta Troll* é um poema mágico e alegórico que versa sobre uma fábula política, de um ponto de vista lírico-humorístico, a respeito de um urso e sua família. No capítulo VI, uma rebelião de ursos contra a tirania dos comerciantes de peles de ursos, que mataram *Atta Troll* para vender a pele, é metáfora para as reivindicações de liberdade que obrigaram Heine a se exilar do Estado prussiano, na França. O fato de que a urso Muma torna a se casar com um urso branco russo depois que seu primeiro marido *Atta Troll* é morto pelo caçador Lascaro tem conotações políticas. A figura de *Atta Troll*, o urso dos Pirineus, é uma alusão ao Piemonte, região do norte da Itália sempre revolucionária e motivo de contenda entre as nações mais poderosas da Europa da época. Em seguida, o novo casal se acomoda, placidamente, à vida no circo, onde o urso branco se torna a estrela. Sousândrade viu no *Atta Troll* uma possibilidade de criar, através de um poema lírico conotativo, uma paródia da monarquia brasileira. Devido à monarquia, ele se exilou voluntariamente nos Estados Unidos, mas depois se desgostou da república e da democracia norte-americanas, cuja realidade o decepcionou. (LOBO, 2005, p. 173-174).

Retornando à estrofe citada anteriormente, o eu lírico dá voz ao urso Atta Troll, morto no poema de Heine como aponta Luiza Lobo. Na última estrofe faz um jogo entre a esposa do urso Atta Troll, Muma e o deus do dinheiro Mamon. “Mamuma, mamuma, Mamão”. Luiza Lobo afirma que Mamon é citado no *Paraíso Perdido* de Milton, aparece também no *Fausto* de Goethe e mais tarde aparecerá em Pound, todos com o sentido da usura e da riqueza.

A segunda estrofe, ainda mais hermética que a primeira, mistura palavras em inglês com neologismos sousandradinos. Já no título da estrofe, se menciona a briga dos ursos, que foi a causa da morte de Atta Troll “ring d’ursos”. Cita a *Farsália* de Lucano, que narra o conflito entre César e Pompeu, e também a *Odisséia* de Homero: “Magnético *handle-organ*; *ring* d’ursos sentenciando à pena última o arquiteto da FARSÁLIA; Odisseu fantasma nas chamas dos incêndios d’Albion”.

O poeta faz cacofonia com palavras *bear*, urso em inglês, e a doença nutricional “beribéri”. No próximo verso novamente mistura Muma com Mamon, pois a esposa de Atta Troll, logo após a morte do esposo, casou-se com o urso rico, branco e russo.

A palavra “urso” em inglês, “bear”, associa-se, a partir do seu efeito cacofônico, com a doença, “beribéri”, com o deus Mamon da riqueza, e com o nome da mulher de Atta Troll, Muma, que se passou alegremente para o urso russo logo após a morte do marido (referência à Prússia), e se liga ao vulgar som de mamão e de mamãe, com efeito cômico e nasalizado. Assim, o “canicular delírio” e a “dissolução do inferno em movimento”, já apontados no Canto II, aparecem aqui não no aspecto descritivo e denotativo da narrativa, mas como transformação do próprio plano de linguagem. Portanto, Sousândrade, antecipando-se a Mallarmé e à união indissociável entre forma e conteúdo que seria proposta pelos formalistas russos na primeira década do século XX, promove, através da camada fônica do significante, uma contaminação com o significado, explorando, na linguagem, o aspecto alegórico e simbólico das palavras. Para tal, lança mão de metáforas, jogos de palavras e associações sonoras. No que diz respeito às noções tradicionais de gênero e de versificação, rompe ao mesmo tempo com a forma e o conteúdo tradicionais, introduzindo na atmosfera lírica e mágica dos Infernos a possibilidade de uma dupla leitura política, crítica, tragicômica e antiépica. (LOBO, 2005, p. 178).

No canto II o poeta também cita a palavra *bear* referindo-se a *Atta Troll*, misturando diversas origens místicas no mesmo verso: a europeia e a indígena, e preconizando quase um totemismo que representasse cada nação: “(Um URSO e um GALO apagando a última brasa e consolidando-se uno in uno tatus). (SOUSÂNDRADE, 2012, p.91, canto II).

A partir de diversas metáforas literárias, essa estrofe ganha um tom altamente desordenado chegando mesmo à margem do apocalíptico. Zoilos, crítico grego que renegou Homero da tradição literária universal, assume a voz desse trecho:

( ZOILOS sapando monumentos de antiguidade : )  
 Do que o padre Baco-Lusíada  
 Dom Jaime val' mais pintos mil;  
 == Bandeira Estrelada  
 É mudada  
 Em sol, se iç-a o Rei do Brasil;  
 Herculano, é Polichinelo,  
 Odorico, é pai rocôcô;  
 Alencar refugo;  
 == Victor Hugo  
 Doido Deus, o 'chefe coimbrão' ;  
 Dos Incas nos *quipus*, Amautas;  
 São Goethe, Moisés, Salomão,  
 O Byron, o Dante,  
 O Cervante,  
 Humboldt e Maury capitão,  
 Newton's *Principia*, Shak'spear', Milton,  
 O Alcorão, os Vedas, o Ormuzd,  
 As Mil e Uma Noites,  
 E açoites  
 Que dera e levava Jesus :  
 Pois ha, entre Harold e o Guesa,  
 Diferença grande, e qual é,  
 Que um tem alta voz  
 E o pé *bot*,  
 'Voz baixa' o outro, e firme o pé.'  
 E cometas, aos aerólitos,  
 Passando, sacodem pelo ar . . .  
 == Vede os vagabundos  
 Mimundos  
 Que ostentam rodar e brilhar! ...”  
 (*ibidem*, p. 373, canto X)

Nesse fragmento, temos a satirização de autores como Byron, Alexandre Herculano, Vitor Hugo, Odorico Mendes, Alencar, Cervantes, Goethe, Milton,

Shakespeare, Dante, Antero de Quental, entre outros. O jogo estabelecido pela menção de personagens de esferas distintas – românticos, clássicos, figuras da ilustração, figuras religiosas – faz com que seja instaurada uma possível linearidade entre essas personagens, lançadas, pelo fluxo de memória, em um turbilhão para compor uma perturbação no poema e criar um mundo virtual próprio de referências metafóricas a pessoas que existiram.

O “rodar e brilhar” do último verso poderiam ser entendidos, dessa forma, como a indicação de que os elementos da estrofe não se relacionam harmonicamente, mas se tencionam, para compor o “como se” referente à sociedade. Como uma transposição de uma realidade empírica para a realidade virtual do literário, como se a metáfora estivesse nesse estado de contingência entre a realidade empírica – o sentido usual – e o desvio – o sentido figurado –, relações essas que se invertem, se substituem e se modificam com o passar do tempo e das gerações.

A utilização de hibridismos idiomáticos também é outro ponto destoante em relação ao restante da obra, pois encontramos neles a língua portuguesa associada ao inglês, ao francês, ao latim, ao grego, ao italiano e ao tupi, o que torna os episódios infernais extremamente modernos. A miscigenação linguística aponta para a intenção do eu poético de expor a fragilidade da visão harmônica expressa pelo Romantismo brasileiro.

Ainda dentro desse mesmo nível de análise, os fragmentos “Tatutureka” e o “Inferno de Wall Street” indicam, através da mudança estética, em relação ao todo do poema, uma visão metaforizada da realidade social, linguística e literária.

Sob essa perspectiva, a poesia de Sousândrade, sobretudo nos cantos II e X, apresenta a descrição do inferno a partir da metamorfose da própria linguagem. Em suma, a metaforicidade da linguagem assume tal intensidade, e se torna tão crítica sobre si mesma, sobre o fazer poético e sobre a realidade objetiva, que a apreensão vai se tornando cada vez mais caótica.

Após esse episódio há um recuo no tempo e o Guesa encontra Dom Pedro II na festa de Independência Americana, no ano de 1776, ano de Declaração da Independência dos Estados Unidos.

“Oh, quão vastas pocemas de alegrias  
 Vêm de longe turbar minha tristeza!  
 – Até aqui, Dom Pedro, chega aos dias  
 Meus a poeira tua! – és rei, sou o Guesa  
 “Não faças sombra!” – adiante! Tem deveres  
 A cumprir, qual os tenho, ‘vagabundo’!  
 Tu, anuncia (eu louve-o, se o fizeres).  
 [...]

“Mas... vê fortuna que há nos nascimentos:  
 A mim, feriram o crânio, derramaram  
 Meu inocente sangue; a ti, coroaram –  
 E ambos vindos dos mesmos elementos  
 “E ambos à sagração de um berço enxergo,  
 Onde a lenda da vida se nos traça,  
 Diferente missão nos coube: exalça  
 Tua; à minha eu me sacrifico e entrego.  
 “Somente... estou cansado de fadiga;  
 Não de velhice, nem dos pensamentos,  
 Mas... das miragens, a que a Voz, aos ventos  
 Compele-me, compele-me que eu siga!  
 “E corro à minha glória... das miragens  
 Belas, que resplandecem-me horizontes!  
 Passo – às extremas chego – ao mar – aos montes...  
 Somem-se... – e o mundo, que abre-se em voragem!  
 “E a ti, deram as chaves do tesouro  
 De uma grande nação; e a mim... concorro  
 Para a despesa tua. E enquanto morro  
 No exílio, vives qual imagem de oiro,  
 “De religião de antiga idolatria,  
 Que a mão dos homens talha, eleva e adora:  
 Também pensei que fosses tu aurora  
 E eu noite – ai! Que nem um, nem outro é o dia!  
 “E tudo que dos homens só depende,  
 Foi-me contrário, o juízo, a lei, o foro;  
 Grau, que a todos a escola lhes concede,  
 Foi-me negado; a pública opinião  
 “Julgou-me estranho; nos negócios quando  
 Sempre à consciência do íntimo decoro,  
 Os que a bolsa levaram-me, gritando  
 Apontaram p’ra mim, que era o ladrão!  
 [...]

“Pobre rei! Talvez mais pobre ainda  
 Que o homem guesa! Ao menos este a morte  
 Sabe do coração que aberto finda –  
 E quem ao do outro predissera a sorte?  
 “Oh! Bem hajam os que os lançam aos destinos!  
 [...]

Não tenho mais refúgio sobre a Terra?  
 – Às prometidas plagas nunca entraram  
 Os eleitos dos céus. Além da Serra,  
 “É nos seios azuis da natureza,  
 Nas chamas dos vulcões, do sul nos grandes  
 Mares, ao ocidente, além dos Andes,



Que irá na glória descansar o Guesa!"  
(SOUSÂNDRADE, 2012, p.325, canto X).

Nesse canto em primeira pessoa, o Guesa compara sua vida e suas condições às de Dom Pedro II como uma forma de fazer uma crítica ao seu império. Inicia o canto já salientando “és rei, eu sou o Guesa” e, enfatizando a oposição que existe entre o destino deles, o Guesa aponta todas as dificuldades pelas quais passou durante o seu caminho até aquele exato momento: feriram o seu crânio, derramaram seu inocente sangue, negaram-lhe o grau escolar, a opinião pública o julgou estranho, o chamaram de ladrão, amores o traíram. Em seguida o Guesa contrapõe a sua posição de exilado à coroação de Dom Pedro II, contrapõe também à missão que coube a cada um dos dois: ao Guesa, o sacrifício, e a Dom Pedro II, “as chaves do tesouro, grande nação”. Enquanto o primeiro “morre no exílio”, o segundo “vive qual uma imagem de ouro”. O canto finaliza quando o Guesa se questiona “não tenho mais refúgio sobre a Terra?”, e em seguida conclui que a sua glória e o seu descanso encontram-se: “nos seios azuis da natureza,/ nas chamas dos vulcões, do sul nos grandes/ mares, aos ocidentes, além dos Andes,/ Que ia na glória descansar o Guesa!”.

Tendo em vista os aspectos negativos, ou criticados, até esse momento da épica, as próximas 176 estrofes que compõem a segunda descida da personagem Guesa ao inferno (Inferno de Wall Street) terão um tom ainda mais satírico e irônico. O inferno se inicia com o Guesa fugindo dos Xequês muíscas que pretendiam sacrificá-lo e “penetra em New-York-Stock-Exchange” (Canto Décimo, p. 231) censurando já nas primeiras estrofes a corrupção e a fraude no governo do presidente Grant, a especulação financeira na bolsa de valores e a degradação dos valores morais daquela sociedade. A estrofe também faz referência à deturpação da religião evidenciada pela acusação de adultério envolvendo Henry Ward Beecher, pastor da igreja de Plymouth, no Brooklyn, além de criticar a fragilidade da instituição familiar e o decorrente divórcio.

(Xequês surgindo risonhos e disfarçados em railroad-menagers, stockjobbers, pimpbrokers, etc etc, apregoando:  
Harlem! Erie! Central! Pennsylvania!  
= Milhão! Cem milhões!! Mil milhões!!!  
– Young é Grant! Jackson,  
Atkinson!

Vanderbilts, Jay Goulds, anões!  
(SOUSÂNDRADE, 2012, p.358 canto X)

O início da estrofe cita os xequês muíscas que se disfarçam de empreendedores da Bolsa de Valores para continuar a perseguir o Guesa. Segundo Carlos Torres-Marchal, os xequês aparecem disfarçados como administradores de ferrovias (railroad menagers), corretores da bolsa (Stockjobbers) e pimpbrockers (donos de prostíbulos). O início do Inferno trata das ações ferroviárias negociadas na Bolsa de Valores, pois após a “Guerra Civil norte-americana (1861-1865), a construção de estradas de ferro atingiu o auge dos Estados Unidos, propiciada pela expansão do país rumo ao Pacífico” (TORRES-MARCHAL, 2016, p. 47). Houve lucros e ganhos exorbitantes para os empreendedores de estradas de ferro nesse período, entre as principais, Harlem e Central (pertenciam à família dos Vanderbilts); além de Erie (pertenciam às famílias de James Fisk e Jay Gould) e Pennsylvania refere-se à empresa *Pennsylvania Railroad*. Os travessões duplos introduzidos no terceiro verso indicam um tom de oferta de compra ou venda, como se um corretor da Bolsa assumisse a voz do poema. Segundo Carlos Torres-Marchal, a *Erie* está cercada pelas ferrovias dos Vanderbilts, “lembrando numa falida e rumorosa tentativa de compra. Em 1867, Cornelius Vanderbilt decidiu comprar a ferrovia *Erie*, mas esta começou a emitir ações ilegalmente.” (TORRES-MARCHAL, 2016, p. 49). Os Vanderbilts<sup>7</sup> eram os grandes detentores do monopólio ferroviário estadunidense, mais do que James Fisk e Jay Gould, apesar destes últimos também serem grandes empresários do período.

Nos versos seguintes, comparam-se dois personagens gerentes de ferrovias (Young e Atkinson) a dois presidentes norte-americanos (Grant e Jackson). Segundo Carlos Torres-Marchal, as biografias de Ulysses S. Grant e Andrew Jackson apresentam várias características comuns: os dois foram presidentes dos Estados Unidos por dois períodos consecutivos, (Jackson entre 1829 e 1837 e Grant entre 1869 e 1877) e durante os seus governos houve

---

<sup>7</sup> “Cornelius Valderbilt (1794-1877), o Comodoro, considerado um dos homens mais ricos dos Estados Unidos quando morreu, fez fortuna como armador e dono de ferrovias, entre as quais Harlem e Central, mencionadas por Sousândrade nesta estrofe. Em 1876 o jornal New York Times o considerou um dos “três grandes milionários de Nova Iorque”, junto com Alexandre T. Stewart (1803-1876) e William B. Astor (1792-1875), também citados por Sousândrade” (TORRES-MARCHAL, 2016, p. 51).

muitos escândalos de corrupção<sup>8</sup> e além de terem sido realizados diversos massacres indígenas. O adjetivo “anões”, atribuído a Vanderbilts e Jay Goulds parece não assumir o mesmo sentido para ambos. De fato, Jay Goulds “é descrito como frágil e esquelético, um anão que mal media um metro e meio” (*ibidem*, p. 51), então anão se refere mesmo a sua altura, em contrapartida, Vanderbilts era um homem esbelto, então anões pode assumir para ele uma conotação moral.

(A Voz mal-ouvida dentre a trovoada:)  
 – Fulton’s Folly, Codezo’s Forgery...  
 Fraude é o clamor da nação!  
 Não entendem odes  
 Railroads;  
 Paralela Wall Street a Chattám...

(Corretores cotinuando:)  
 - Pígemeus, Brown Brothers! Bennet! Stewart!  
 Rotschild e o ruivalho d’Astor!!  
 =Gigantes, escravos  
 Se os cravos  
 Jorram luz, se finda-se a dor!...

(NORRIS, Attorney; CODEZO, inventor; YOUNG, Esp, manager; ATKINSON, agente; ARMSTRONG, agente; RHODES, agente; P.OFFMAN E VOLDO, agentes; algazarra, miragem; ao meio, o GUESA:)  
 – Dois! Três! Cinco mil! Se jogardes,  
 Senhor, tereis cinco milhões!  
 = Ganhou! Ha! Haa!Haaa!  
 – Hurrah! Ah!...  
 – Sumiram... seriam ladrões?...

(J. MILLER nos tetos do tamanny wigwam desenrolando o manto garibaldino:)  
 – Bloodthirsties! Sioux! Ó Modocs!  
 À White House! Salvia a União,  
 Dos judeus! Do exôdo  
 Do Godo!  
 Da mais desmoral rebelião!

(Mob violentada:)  
 – Mistress Tilton, Sir Grant, Sir Tweed,

---

<sup>8</sup> “Jackson nomeou Samuel Swartwout como coletor de impostos no porto de Nova Iorque. Swartwout acabou fugindo para a Europa com mais de um milhão de dólares de dinheiro público, uma cifra astronômica na época. Os escândalos envolvendo ministros e até o secretário pessoal do presidente Grant foram numerosos”. (TORRES-MARCHAL, 2016, p. 49).

Adultério, realeza, ladrão,  
 Em másc'ras nós (rostos  
 Compostos)  
 Que dancem à terna Linch Law!  
 (SOUSÂNDRADE, 2012, p.359, canto X).

O canto décimo, portanto, no qual está inserido o fragmento "Inferno de Wall Street", apresenta visões distintas sobre a sociedade estadunidense. As críticas concentram-se principalmente na parte em limerick, no momento em que o Guesa desce ao inferno. Nesse sentido, Alessandra Carneiro aponta em sua tese um paralelo entre a crítica que Sousândrade realiza em sua épica à sociedade capitalista estadunidense do período do final do século XIX.

O imaginário do mal e trevas infernais permeia toda uma série de obras sobre a *New York Stock-Exchange* produzidas nos Estados Unidos na segunda metade do século XIX. Por isso, podemos pensar Sousândrade em diálogo com esses escritores que foram também seus contemporâneos em Nova York. Em *O Guesa* a associação entre Wall Street e o inferno é reforçada pela referência às célebres descidas ao plano inferior de Orfeu, na mitologia grega, de Dante, na *Divina Comédia* e de Eneias, na *Eneida*. A referência à *Divina Comédia* também lembra a obra de James Medbery *Men and Mysteries of Wall Street* (1870), ao descrever o funcionamento do Long Room da bolsa de valores, seu alvoroço, calor e figuras lúgubres:

Sousândrade relaciona-se fortemente com a geração finissecular americana ao criticar o sistema econômico nos Estados Unidos. Segundo Alessandra Carneiro, Wall Street tem esse nome devido a uma muralha, construída pelos holandeses em 1653 como uma forma de proteger a Nova Amsterdam do ataque dos colonos da Nova Inglaterra e da aproximação indesejada dos nativos. Com o passar do tempo, essa região se tornaria repleta de comerciantes e mercadores locais, fazendo com que Wall Street aos poucos vá se tornando um centro econômico poderoso.

## 2. A contradição como um fator estruturante de *O Guesa*.

No primeiro capítulo abordamos o lugar errante do poeta no interior da tradição literária brasileira oitocentista, a sua relação com a tradição a partir do gênero épico e o seu rompimento a partir da metáfora. Se Sousândrade se encaixa nessa tradição ao escrever uma épica que representasse o espírito nacional brasileiro, em contrapartida a linguagem metafórica criada em *O Guesa* vai na contracorrente daquilo que Gonçalves Dias e José de Alencar estavam escrevendo.

Segundo Carlos Torres Marchal, em *30 anos com Sousândrade* (2016), os críticos têm privilegiado os aspectos linguísticos e estilísticos de *O Guesa*, o que, segundo Marchal, não contribui para a compressão do conteúdo do poema. O autor cita a análise desenvolvida pelos irmãos Campos, em *Revisão de Sousândrade*; por Luiza Lobo, em *Épica e modernidade em Sousândrade*; e por Sebastião Moreira Duarte, na tese de doutorado: *Épica americana: O Guesa de Sousândrade e o canto general de Pablo Neruda*, como exemplos da tradição crítica sousandradina. Tendo isso em vista, neste capítulo pretendemos repensar “as desigualdades do texto sousandradino”, segundo as palavras de Paulo Franchetti (2007), não apenas no plano linguístico, mas também no plano do conteúdo, para em seguida, no capítulo 3, pensar como essas desigualdades internas se refletem em desigualdades do pensamento crítico brasileiro na década de 1960.

Sob esta perspectiva, as desigualdades abordadas ao longo do capítulo dividem-se em três eixos: “O Guesa-poeta/poeta-Guesa”; “O Guesa: épica brasileira ou pan-americana?”; e “Natureza/cidade”.

### 2.1. O Guesa-Poeta/ o Poeta-Guesa.

A personagem principal do poema épico é um mito sacrificial proveniente dos índios muíscas da Colômbia. O nome Guesa significa “errante, sem lar” e designa toda criança escolhida para ser sacrificada após realizar uma viagem de cinco anos pela “Estrada do Suna” (a mesma estrada percorrida pelo deus sol Bochica). Finda a peregrinação, ocorre o sacrifício em praça pública, e um novo

ciclo lunar começa com a escolha de um novo Guesa que ocorre de quinze em quinze anos. Segundo Marília Librandi Rocha, no poema “a história do personagem mescla-se com a biografia de Sousândrade e a estrada do Suna torna-se a viagem que ele mesmo fez pelo continente americano”. (ROCHA, 2003, p. 25). Frederick Williams também corrobora o caráter biográfico da épica sousandradina:

Consoante já tem sido afirmado em relação ao poema *O Guesa*, verificamos que a poesia toda de Sousândrade é profundamente autobiográfica. Essa circunstância leva à conclusão de que no conhecimento biográfico do poeta está a chave para o entendimento de uma obra tantas vezes acusada de obscura. (WILLIAMS, 2003, p. 425).

Segundo Augusto e Haroldo de Campos, o poema move-se em pelo menos dois níveis temáticos importantes que se entrecruzam no decorrer da narrativa. O primeiro nível parte de uma motivação lendário-biográfica, que gira em torno do discurso do Guesa e das suas angústias e sofrimentos ao longo do “caminho do Suna”. O segundo nível estaria centrado nas críticas sociais que o Guesa faz ao longo de suas viagens. Em outros termos, essa dicotomia poderia ser sintetizada em um plano que narra os acontecimentos históricos, repletos de referências históricas e geográficas, e outro plano mais lírico e subjetivo que exprime os sentimentos pessoais do próprio Guesa. Esse primeiro nível apontado pelos irmãos Campos se dividiria, por sua vez, em uma nova dicotomia: eu lírico fictício e a personificação do próprio autor na voz da personagem, como uma espécie de autor implícito.

No segundo nível, denominado histórico e social pelos irmãos Campos, Sousândrade assimila à angústia subjetiva do eu lírico, o destino dos povos da América, destruídos ou colonizados pelo europeu. O poeta aponta também sua desilusão com a idealizada república estadunidense, transferindo então seu inconformismo para uma idealização reformadora, “na qual propõe uma hierarquia de valores, como perspectiva de uma nova civilização americana” (CAMPOS, 1982, p. 41).

De um lado, condenava as formas de opressão e de corrupção, profligando o colonialismo e satirizando as classes dominantes (a nobreza e o clero); de outro, preconizava o modelo republicano, greco-incaico, colhido na República social de Platão e no sistema comunitário dos Incas, ou ainda numa livre interpretação das raízes do cristianismo. Alternavam-se assim, na trama do Guesa, momentos de paraíso (“visões d’íris”) e de inferno, de heróis e anti-heróis. Celebra, por exemplo, os fundadores do Império Inca (Canto XI) e os pais da República Norte-Americana (Canto X), canta os Libertadores das Américas e verbera os conquistadores, os monarcas e os déspotas. Não se limita, porém, a simples oposições epidérmicas. Vislumbra o movimento dialético da história. Vai apanhar as contradições da própria República. (*ibidem*, p. 41).

Os problemas da República são vislumbrados pelo protagonista no Canto X, quando ele desembarca nos Estados Unidos. O ideal de República Norte-Americana inspirava os povos colonizados, entretanto o Guesa, a partir de sua viagem até Nova York – o coração financeiro mundial –, faz uma crítica importante a esse modelo ideológico que contraria o sistema republicano incaico idealizado pelo protagonista. Os irmãos Campos apontam também para o papel fundamental que as viagens cumprem nessa dicotomia temática, pois é o deslocamento do Guesa por diferentes continentes, culturas e povos, que ocasionou as diferentes críticas sociais e as diversas referências históricas e geográficas da épica. Além disso, cria-se uma personagem que alegoriza a situação dos poetas modernos: o Poeta-Guesa sacrificado num mundo em que o deus Mamom do capital financeiro engole as deusas Musas da poesia.

Luiza Lobo, em *Épica e Modernidade na épica de Sousândrade* (2005), aponta a correspondência entre as datas dos cantos de *O Guesa* com os fatos biográficos do poeta: “Se os cantos com as respectivas datas forem colocados em sua ordem cronológica, veremos que corresponderão a sua real biografia” (LOBO, 2005, p. 70).

CANTOS	ACONTECIMENTOS DA VIDA DE SOUSÂNDRADE
VI – 1852-57	1852 – Possível estada no Rio. 1854 – Partida para a França. 1856 – Retorno ao Brasil, vindo de Paris, via Londres, Cintra, África, Rio, Bahia, Recife, São Luís.
VII – 1857-1900 VIII – 1857-70	1857 – Possivelmente estada no Rio: publicação de <i>Harpas selvagens</i> , pela Laemmert.
I a IV – 1858	1858-60 – Viagem subindo o Amazonas e o Solimões. Começa a escrever os Cantos I-IV.
V – 1862	1861? – Casamento com D. Mariana de Almeida e Silva. Nascimento da filha (1864). 1867 – Fragmento do Canto II, publicado pela primeira vez no <i>Semanário Maranhense</i> . 1868 – Fragmento do Canto I publicado pela primeira vez no <i>Semanário Maranhense</i> . Cantos II e III publicados, junto com o Canto I, em <i>Impressos</i> . 1869-70 – Publicação do Canto IV pela primeira vez em edição localizada por mim, na Universidade de Cornell, no livro <i>Harpas eólias</i> , (1870), 2ª ed. De <i>Harpas selvagens</i> , com o subtítulo de <i>Várias estâncias</i> , e <i>Impressos</i> (1869), contendo Cantos III e IV do <i>Guesa errante</i> .
XI-XIII – 1871-1884	1871 – Vivência nos Estados Unidos e América Hispânica.

Segundo Lobo, muitos aspectos de *O Guesa* necessitam melhor esclarecimento quando se considera este poema, ao menos parcialmente, como autobiográfico: “Augusto e Haroldo de Campos listam os temas de cada canto como uma viagem do seu autor, mas não explicam como o Guesa/Sousândrade poderia ter partido de Nova York, e surgido na Costa Oeste da América do Sul nos cantos XI e XII” (*ibidem*, p. 71). A autora também destaca que:

A rota percorrida por Sousândrade e sua filha Maria Bárbara – vistos autobiograficamente através dos personagens Guesa e Talita, no poema – é perfeitamente delineável no Oceano Pacífico, Andes, lago Titicaca e Lima, havendo diversas referências a Pizarro no canto XI (1878), e depois descendo pela cordilheira dos Andes, deserto do Atacama, na fronteira com o Chile, Valparaíso, no Chile, estreitos de Magalhães e Lesseps, Terra do Fogo, Patagônia e a boca do Rio de Prata (canto XII). Contudo, o Canto XIII (Epílogo) se inicia em Nova York, dois anos depois (traz a data de 1880-84), revelando, assim, um lapso nesta viagem. A nau viaja pelas águas do Rio da Prata, conforme é mencionado no Canto-epílogo. (*ibidem*, p. 71).



A aproximação entre o Guesa como personagem e o Guesa como a personificação do próprio Sousândrade também foi apontada por Carlos-Torres Marchal: “o caráter parcial das informações indica a necessidade de desenvolver mais pesquisas sobre a vida de Sousândrade, considerando o caráter inegavelmente autobiográfico de sua obra” (TORRES-MARCHAL, 2016, p. 379). A contradição entre os dois planos, lendário e biográfico, apontados pelos Irmãos Campos, funciona, de um lado, pela tentativa de reconstrução da biografia do poeta e, de outro, na reconstituição da história panamericana – não apenas brasileira –, através das viagens e fugas do Guesa-Poeta.

## 2.2. O Guesa: épica brasileira ou panamericana?

Uma das principais oposições da épica centra-se na dicotomia “particular/universal”. Sob esse aspecto, já na abertura do texto, as duas epígrafes que abrem o poema dialogam diretamente com a América Latina e demonstram o interesse do poeta em representar não apenas o índio brasileiro, mas um ideal de “índio latino-americano”. A primeira epígrafe é de Alexander von Humboldt (1769-1859), *Vue des cordillères* (1810), e da enciclopédia *L’Univers*, de C.Famin. Luiza Lobo aponta que essas duas epígrafes sintetizam o mote do enredo da épica: ritual muísca de sacrifício dos guesas, conforme era praticado na cidade de San Juan de los Llanos, em Tunja, na Colômbia. Ao ter como ponto de partida essa lenda colombiana, Sousândrade “estendeu seu indianismo a um horizonte mais amplo que o dos autores brasileiros do Romantismo, ao criar um novo herói indianista mítico comum a toda a América” (LOBO in SOUSÂNDRADE, 2012, p.18). A autora ainda afirma que:

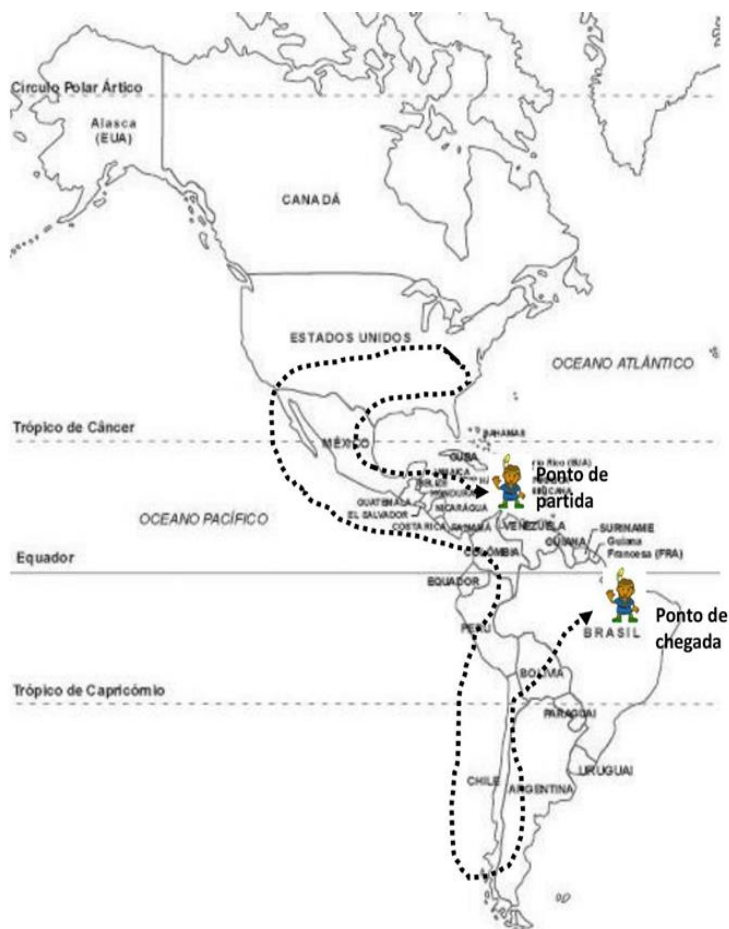
Desde o início da leitura do Guesa percebe-se que Sousândrade desejava ampliar o indianismo do Romantismo brasileiro do seu contemporâneo e modelo inspirador Gonçalves Dias e o de José de Alencar, criando um indianismo latino-americano mais universal, pan americano e multicultural. Entre os modelos que desejava superar estão o de Castro Alves, *O Caramuru* (1781) de frei Santa Rita Durão, o *Uruguai* (1769), de Basílio da Gama e a *A confederação dos Tamoios* (1856), de Domingos Gonçalves de Magalhães, todos citados no Guesa. Sousândrade ligou o índio

brasileiro a um destino mítico-originário comum ao indianismo nativista hispano e latino-americano, em especial dos chibchas ou muíscas da Colômbia, dos incas e dos astecas, entre outros povos da América Central e do Sul. (*ibidem*, p.19).

Como Luiza Lobo, Sílvio Romero também já chamara a atenção para o diálogo da poesia de Sousândrade com as “repúblicas espanholas”: “de nossos poetas, é, creio, o único a ocupar-se de assunto colhido nas repúblicas espanholas” (ROMERO, 1888, p.1651).

Se Gonçalves de Magalhães, em *Confederação dos Tamoios* (1856); Gonçalves Dias, em *I-Juca Pirama* (1851) e *Os Timbiras* (1857), José de Alencar, em *Ubirajara* e *Iracema*, escreveram suas épicas como uma forma de valorizar a nação brasileira, Sousândrade optou por uma estratégia distinta de representação. A ampliação do Romantismo brasileiro, como afirma Luiza Lobo, aponta para os diversos deslocamentos que o Guesa realiza por toda a América, criticando as grandes autoridades políticas, históricas e religiosas da América Latina.

A partir do canto IX, inicia-se a viagem do índio por toda a América, como no mapa a seguir:



Mapa 1

Do canto IX ao canto XIII, o Guesa percorre todo esse caminho assinalado no mapa, perpassando quase todo o continente americano. Vítima de sacrifício e bode expiatório dos muíscas, Sousândrade transformou o percurso da “Estrada do Suna”, que a personagem deveria percorrer para o seu sacrifício, introduzindo os lugares pelos quais o próprio poeta viajou ao longo de sua vida.

A partir do canto IX, o Guesa inicia as suas viagens pela América, saindo das Antilhas, passando pela América Central e Golfo do México. No canto X, o índio viaja pelos Estados Unidos, passando por Nova York e Wall Street. Já nos cantos XI e XII, o índio percorre boa parte da América Latina: Panamá, Colômbia, Venezuela, Peru, Bolívia e Chile, retornando finalmente ao Maranhão. Sousândrade critica largamente Dom Pedro II, Francisco Pizarro (1476-1541), conquistador e explorador espanhol que entrou para a história como "o conquistador do Peru", tendo submetido o Império Inca ao poderio espanhol, e

Hernán Cortez (1485-1547), também conquistador espanhol conhecido por ter destruído o Império Asteca de Moctezuma II e conquistado o centro do atual território do México para a Espanha.

No início do canto IX, o Guesa segue viagem em companhia de sua filha pelo Atlântico a caminho dos Estados Unidos, descrevendo a natureza e o mar:

Tal é o último quadro, o mais risonho  
Ao coração na marcha aventureira,  
Que vê o Guesa errante, qual um sonho,  
Deixando a natureza brasileira

N'alma o conservará. E ele cingira  
O derradeiro amigo em mudo abraço,  
Que era a pátria abraçar. E então seguira  
Para o lado setentrional do espaço

[...]

Em novos céus, em novos horizontes  
Leve embalam-se os mares das Antilhas –  
Quantas coroas! Que d'esparsos montes  
No mapa ondeante das formosas ilhas!

Quão bela a barlavento a Martinica!  
– Doiradas veigas, longas arenosas  
Sendas brancas, por onde a alma nos fica  
Errando em dias de inocência e rosas!

Talvez do amor a glória já passada  
Reflorescesse... os cantos s'escutaram  
Ainda, na fértil ilha afortunada,  
Onde viver quisera... Oh! Esojairam!

Tu ainda à luz dos trópicos saudosa  
Leras Paulo e Virgínia, o amor e o riso  
De doce criação, sempre mimosa  
Quando a terra no estado de paraíso  
(SOUSÂNDRADE, 2012, p. 272, canto IX)

Na primeira estrofe, o Guesa afirma deixar a natureza brasileira e partir para o lado “setentrional do espaço”: “Em novos céus, novos horizontes” o Guesa viaja e descreve esses lugares conferindo a sua épica o caráter pan americano, não apenas brasileiro. Cita a Martinica, uma das quatro filhas do Caribe que fazem parte da França, onde para o eu lírico “a alma nos fica/ errando em dias de inocência e rosas”. A visão edênica da natureza perpassa a viagem do Guesa

pela América central, lembrando de Esojairam e partir da referência a *Paulo e Virgínia*, romance pré-romântico de 1788, escrito por Bernardin-de-Saint-Pierre. A última estrofe do último canto “Quando a terra no estado de paraíso” simboliza a terra ainda virginal, antes da chegada dos colonizadores, quando ainda estava num estado de paraíso:

Lá, Guadalupe a antiga cidadela  
Do Caribe feroz à matinada  
Espumando o arquipélago, da estrela  
À luz, cerúlea a noite cintilada –

Nos dias seus felizes navegando  
Nestes gloriosos climas de safira,  
Ondas puras e céus, todos ressoando  
A voz universal d’eterna lira,

Colombo quando a dar nome a estas ilhas,  
Diante este céu brilhante os marinheiros  
Antífonas cantavam, das Antilhas  
Diversos eram os íncolas primeiros  
(SOUSÂNDRADE, 2012, p. 276, canto IX)

O eu lírico cita Guadalupe, outra ilha do Caribe, descreve seus “gloriosos climas”, o céu, o arquipélago e a luz das estrelas. Na última estrofe desse trecho, o autor cita Cristóvão Colombo (1451-1506), navegador espanhol que alcançou o continente americano em 1492. Colombo empreendeu a sua viagem através do Oceano Atlântico com o objetivo de atingir as Índias, mas acabou desembarcando nas Ilhas do Caribe, mais precisamente nas Antilhas. No último verso o eu lírico marca os “íncolas primeiros” que habitavam o paraíso caribenho antes da invasão de Colombo:

Fantásticos avultam.  
Eia avante!  
Ubertosa Hispaniola! Toda a história  
Pode ler-se naquela ilha distante,  
Que além ‘stá qual um trono da Memória:

Do socorro, a aliança e da hispedagem  
Em Guacanaguari, doce, humanal;  
Rude e grande em Caonabo; mas selvagem,  
Medonha nos Cristãos e canibal.

Dos códigos penais longe, à natura,

Viu-se ali quanto o que é civilizado  
Sobrexcede, em torpezas execrado,  
Ao que não é, que vive na candura.

Tal foi quando a formosa Anacaona,  
Dentre os tesoiros das montanhas suas,  
De que ela era o melhor (doces, cônsonas,  
Flor em grinaldas as donzelas, nuas).

Festejava seus hóspedes bem-vindos  
Com jogos, com folgares das florestas; -  
Eles a permissão também pedindo  
Para exporem do seu país as festas,

E concedida a permissão (contentes  
Aglomerados índios observando,  
Povo e caciques velhos e inocentes,  
Do celícola o garbo se alinhando),

Foi a descarga de cavalaria!  
A lança, a espada, a acutilar por eles!  
Os cães a lacerar! A gritaria,  
O inferno, o horror, que sobre índios imbeles

Abriu-se repentino, d'incendidos  
Galhardos espanhóis! Da rota entranha,  
Das contorções dos copos e os mugidos,  
Recua a alma ante o espetác'lo, a sanha

De traição e impudor! Nas cheias ocas,  
Que escapasse ninguém, o incêndio ardera;  
A princesa infeliz pendeu as forças;  
Dos Naturais despovoou-se a terra.

Tal a América foi: a amenidade  
D'ambrosiados climas, qual os sonhos  
Dos missionários são, e a liberdade  
Qual a bela mulher. Dos céus risonhos

Viste que esta caiu lívida, lívida,  
Sem os olhos erguer. Nunca houve festas  
Brinde final tão negro; nunca dívida  
Do coração foi paga a horror qual estas!

[...]

Ai! Às festas dos prados verdejantes  
E à das sombras edênica indolência,  
Tristeza sucedeu não vistas dantes –  
Chegava a escravidão, s'ia a inocência.

[...]

E vive em luta a América formosa

Ao afogo, à opressão da Europa insana!  
 Debalde não resplandecem céus da Havana,  
 Nem rugem furacões – eia briosa!  
 (SOUSÂNDRADE, 2012, p. PÁGINA)

Nesse trecho longo do canto IX, Sousândrade discute a invasão espanhola nas Américas e a violência da colonização. O poeta faz referência aos índios muíscas colombianos, incaicos e amazônicos; aos Araucanos do Chile; aos índios da Ubertosa Hispaniola; as índios da América do Norte, referências aos astecas dando forma “a uma espécie de sincretismo cultural ameríndio absolutamente original” (CUCCAGNA, 2004, p. 49). Sousândrade, segundo os irmãos Campos:

É o primeiro a colocar em poesia o mundo da Bolsa de Valores da cidade de Nova Iorque, num estilo que une ao mesmo tempo o verso limerick inglês, as trovas da tradição ibérica às manchetes de jornais, criando um poema satírico e sintético, único no mundo (CAMPOS, 1985, p.69).

Quer dizer, Sousândrade não apenas deu voz aos países e à história da América Latina, como também representou o mundo da Bolsa de Valores da América do Norte, conferindo uma unidade panamericana à sua épica.

Marília Lindrandi Rocha, em *Maranhão-Manhattan: uma ponte entre nós* (2013), aponta o poeta como uma “visão dissonante da literatura e da cultura brasileira” e “o primeiro autor nas Américas a escrever um poema pan-americano” (ROCHA, 2013, p.24). O historiador italiano Claudio Cuccagna, na mesma visão de Marília Librandi Rocha, afirma que “seu panamericanismo é único no gênero em toda a área continental durante o século XIX” (CUCCAGNA, 2004, p.54). O *Guesa* foi escrito dez anos antes do ensaio de José Martí, “Nuestra America” (1891), o qual tratava apenas da área hispano-americana, excluía o Brasil e se opunha aos Estados Unidos. O ponto que Sousândrade sobrepassa José Martí, segundo Rocha, é justamente na união total entre a América do Norte e a América do Sul, criando a cada viagem uma abordagem diferente da história e da colonização dessas regiões. Apropriando-se de uma lenda colombiana, o *Guesa* desvia o Caminho do Suna, chegando na Amazônia,

onde descreve a variedade indígena do Tatuturema (a tribo dos Tecuna, Mura, Tupinambá), e cria, pois, um canto brasileiro panamazônico.

Segundo Haroldo de Campos, só o *Canto Geral* de Neruda, em 1950, viria a abarcar um projeto transamericano como o de Sousândrade, cuja edição definitiva é da década de 1880. Além disso, ressalta: “só com o Macunaíma (1928), de Mario de Andrade, um novo ‘herói’, não exclusivamente brasileiro [...], surgirá em nossa literatura” (CAMPOS, 1985, p. 89). Lobo vai além e afirma que:

Dá-se, em Sousândrade, o fato curioso de que a influência de um historiador estrangeiro famoso, como Ferdinand Denis, acaba levando-o à literatura de C. Famin, que o introduz propriamente no tema da mitologia muísca e explica sua relação com a cultura incaica nos Andes. Travar conhecimento com este universo colombiano e peruano significou para Sousândrade a possibilidade de estender a noção de indianismo a um passado muito mais profundo e talvez remoto do que o possibilitado por um indianismo apenas brasileiro. (LOBO, 2005, p. 51).

Segundo Marília Linbrandi Rocha, Sousândrade “ultrapassa fronteiras geográficas nas constantes viagens que fez, e que incluiu no seu poema panamericano, saindo dos limites nacionais; e ele ultrapassa fronteiras temporais porque sai dos limites de seu tempo” (ROCHA, 2013, p. 141). No canto II, o poeta mistura as diversas tribos amazônicas; já no canto X, o poeta contrapõe a realidade brasileira e a realidade estadunidense, num jogo de contradições. O poeta contrapõe as figuras do General Grant, presidente dos Estados Unidos de 1869 a 1877 e que posteriormente tornou-se um grande investidor da Bolsa de Valores, com Dom Pedro II:

(DOM PEDRO rindo-se e o GENERAL GRANT sorrindo:)  
 – Desde Christie, a Grande Bretanha  
 Se mede co’ o império que herdei...  
 Rainha-imperatriz!...  
 =Os Brasis  
 Vos farão imperador-rei!  
 (SOUSÂNDRADE, 2012, p.369, canto X)

Carlos Torres-Marchal analisa as referências históricas que o texto de Sousândrade faz nesses trechos do canto X em que são contrapostas e



problematizadas as realidades brasileira e estadunidense. Segundo Torres-Marchal, Christie faz referência à chamada “Questão Christie” feita pelo ministro britânico William Douglas Christie (1816-1874), o qual denunciou o saque da barca inglesa *Prince of Wales* para o governo imperial. Como o governo brasileiro não atendeu às reclamações britânicas, Christie ordenou o bloqueio da baía de Guanabara (31 de dezembro de 1862), rompendo as relações diplomáticas com o Brasil. No terceiro verso, “império que herdei”, há uma crítica à legitimidade do governo de Dom Pedro II, que criou conflitos com a Inglaterra, e porque Sousândrade era contra o sistema imperial.

No quarto verso, a referência à “Rainha-Imperatriz” remete ao título de Imperatriz da Índia outorgado à rainha Vitória da Inglaterra em 1876: “o uso das reticências e o ponto de exclamação acentuam a ironia pelo novo título da rainha inglesa” (TORRES-MARCHAL, 2016, p. 242). Essa ironia compara o título de Imperadora da Índia concedido injustamente à rainha Vitória ao título de Imperador de Dom Pedro II. Na quinta estrofe, temos a resposta do General Grant, que afirma que os Brasis (norte e sul) farão Dom Pedro II imperador-rei, assim como a Rainha Vitória. A partir da condição de Dom Pedro como “imperador-rei”, Sousândrade discute a diferença política existente nos Estados Unidos (república) e no contexto brasileiro (monarquia):

(Coro dos contentes, TIMBIRAS, TAMOIOS, COLOMBOS ETC, ETC; música de C. GOMES a compasso da sandália d’EMPÉDOCLES:)

– ‘A mui poderosa e mui alta  
Majestad’ do Grande Senhor’

Real! = ‘Semideus’!

– São Mateus!

= Prostrou-se o Himavata, o Tabor!

(SOUSÂNDRADE, 2012, p. 370, canto X)

Sousândrade cita ironicamente os protegidos de Dom Pedro II: Gonçalves Dias, autor da épica *Os Timbiras*; Gonçalves de Magalhães, autor de *As Confederações dos Tamoios*; Manoel de Araújo Porto-Alegre, autor de *Colombo*; e o compositor Carlos Gomes. Segundo Torres-Marchal, a música a que Sousândrade se refere pode ser o hino em louvor aos Estados Unidos, “composto por encomenda do Imperador, para ser interpretado na Exposição da

Filadélfia. A expressão coro dos contentes esconde também uma ironia, já que D. Pedro exigiu que o hino não tivesse coros, contrariando Carlos Gomes” (TORRES-MARCHAL, 2016, p. 244).

Ao mesmo tempo, Empédocles (séc. V a.c.) foi um filósofo grego, que segundo a lenda, decidiu desaparecer para que os cidadãos acreditassem que os deuses o tinham arrebatado ao Olimpo. Segundo Torres-Marchal, Empédocles “neste caso seria uma referência irônica a D. Pedro, elevado a semideus por seus protegidos” (*ibidem*, p. 244). Os protegidos, no caso, seriam os artistas que se submetiam às regras de Dom Pedro II: Gonçalves Dias, Gonçalves de Magalhães, Manoel de Araújo Porto-Alegre e Carlos Gomes.

O verso “A mui poderosa e mui alta/Majestad’ do Grande Senhor” remete à dedicatória que Gonçalves Dias fez na abertura da épica *Os Timbiras* a Dom Pedro II. Os últimos versos: “São Mateus!” e “Prostrou-se o Himalaia, o Tabor!”, Carlos Torres-Marchal recupera da mitologia hindu, reverberando o caráter panamericano de sua poesia, misturando literatura brasileira com mitologia hindu no meio de um diálogo com o ex-presidente americano, Ulysses Grant:

A inclusão de São Mateus pode ser devida à frase do seu evangelho “Dai pois a César o que é de César, e a Deus o que é de Deus”. [...] Unem-se à louvação de D. Pedro os montes sagrados, que se prostram perante o Imperador. O deus Himavat da mitologia hindu é a personificação do Himlaia, a cordilheira sagrada. O verso sousandradino lembra também um mito indiano, relatado numa versão moderna de Ramayana. O Monte Vindhya criou o ciúme do Himalaia, em volta do qual giravam o sol e a lua, e decidiu crescer até alcançá-lo. Os deuses, assustados, pediram a intervenção do sábio Agastya. Este pediu ao Vindhya que se abaixasse para que ele pudesse passar. A montanha prostrou-se em reverência a Agasthya até atingir a sua altura atual. O monte Tabor, elevação histórica ao norte de Israel, domina a planície que o rodeia (“como o Tabor entre os montes” – Jeremias 46:18). Na tradição cristã é considerado o lugar onde aconteceu a Transfiguração de Jesus, descrita no evangelho de Mateus: “E transfigurou-se [Jesus] diante [de Pedro, Tiago e João]; e o seu rosto resplandeceu como o sol, e as suas vestes se tornaram brancas como a luz” (TORRES-MARCHAL, 2016, p. 246)

Na próxima estrofe, o presidente Grant e Dom Pedro discutem estratégias para garantir a sua manutenção no comando dos Estados Unidos e do Brasil:

(DOM PEDRO substituindo o beija-mão e nauseando d'incensos;  
 GENERAL GRANT aspirando-os:)  
 – Me desentrono... por Mac Mahon!  
 D'Estado, em viés, golpe vou dar!  
 = O termo terceiro  
 Ao ponteiro...  
 Direito golpe, vou m'coroar!  
 Mas... pondo por bars e cocheiras,  
 A urna, a sacra! A eleitoral!  
 Muito esterco, o fruto  
 Vem bruto...  
 – Uh!... nós, isso é na catedral!  
 = Não há democratas melhores  
 Que os reis na república o são...  
 – Ser povo bem quero  
 No império:  
 Fazem-me íd'lo, rojam-se ao chão!  
 Pois 'republicanos que temos  
 São qual Salvator,' querem pão:  
 Se o damos, bem falam;  
 Estralam,  
 Se o não damos... fome do cão!  
 = Aqui, tudo vem, da balança  
 No oiro ter-se de equilibrar...  
 – Lá, a horizontal  
 Esquival  
 Bom rumo a quem vai para o ar...  
 (SOUSÂNDRADE, 2012, p.370, canto X)

Segundo Torres-Marchal, a expressão “substituindo o beija-mão e nauseando d'incensos” diz respeito a uma reportagem que saiu no jornal *A República*, em 1872, na qual o imperador, após regressar de sua primeira viagem à Europa, extinguiu a cerimônia do beija-mão. Quando diz que o General Grant “aspirando os incensos” de Dom Pedro, significa recebendo e aceitando as adulações do Imperador brasileiro. No segundo verso há a referência a Patrice de MacMahon (1808-1893), considerado o responsável pelo Golpe de Estado em 1877 pela saída de Jules-Simon, primeiro-ministro francês. “MacMahon enviou uma carta a Simon que causou a demissão deste. A saída de Simon deflagrou a crise do *seize* (dezesseis de maio), considerada um golpe de estado

por *O Novo Mundo*. (TORRES-MARCHAL, 2016, p. 248). Sobre o verso “D’Estado, em viés, golpe vou dar”, o crítico afirma: “O golpe de Estado de Dom Pedro pode ser referência à repetição de manobra semelhante do Gabinete Zacarias (liberal) no Brasil em 1868, que foi substituído pelo Gabinete Itaboraí (conservador).” (*ibidem*, p. 248).

No quinto verso, há a voz de Grant “O termo terceiro/ao ponteiro/Direto golpe, vou m’coroar”, que faz referência ao terceiro mandato presidencial muito desejado por Grant nos Estados Unidos. Na sétima estrofe, há a referência aos locais das eleições: *Bars* e cocheiras nos Estados Unidos: “na cidade de Nova Iorque em 1856, mais de um terço dos locais de votação operava em tavernas” (TORRES-MARCHAL, 2016, p. 150).

A partir do décimo segundo verso, Grant continua o diálogo com Dom Pedro contrapondo os que o tratam como ídolo no Império aos que defendem ideias republicanas como Salvador de Mendonça, “diretor do jornal *A República*, coautor do Manifesto Republicano de 1870 e um dos idealizadores do Movimento Republicano no Brasil” (TORRES-MARCHAL, 2016, p. 252). Os últimos versos desse longo diálogo entre Grant e D. Pedro contrapõem a forma de poder nos Estados Unidos da forma de poder no Brasil. O advérbio de lugar “lá”, indica o Brasil e trata da submissão da população ao imperador e do cumprimento da hierarquia social.

Sousândrade utiliza também outras metáforas para relacionar o Brasil e os Estados Unidos:

(MISSISSIPI e GUANABARA denunciando-os:)  
 – Tirade-nos frígios barretes,  
 Conspiradores das nações!  
     = Quirites, cuidado...  
       O Estado  
 Não é vosso; sois os guardiões!  
 (SOUSÂNDRADE, 2012, p. 371, canto X)

Nessa estrofe, o rio Mississipi e a Baía de Guanabara funcionam como personificações dos Estados Unidos e do Brasil para denunciar o abuso de poder de Grant e Dom Pedro II. “O estado não é vosso”, quer dizer, apesar de representantes e guardiões da nação, eles não são os donos. Segundo Torres-

Marchal “frígios barretes” remete ao “símbolo do regime republicano após ter sido adotado pelos combatentes da Revolução Francesa na Queda de Bastilha (1793)” (TORRES-MARCHAL, 2016, p. 265), o termo “quirites” é o “plural latino de quiris, um cidadão romano [...] e representava a capacidade civil” (*ibidem*, p. 265) e o termo guardiões, “Sousândrade utiliza aqui a visão platônica da sociedade para lembrar os deveres dos governantes. Platão divide os cidadãos da República em três níveis: negociantes, guerreiros e guardiões” (*ibidem*, p. 266). Em seguida, novamente Grant e Dom Pedro ganham voz no poema e continuam debatendo:

(GENERAL GRANT e DOM PEDRO:)  
 – ‘É causa o esférico da terra,  
 De o mais alto cada um se crer’;  
 Quem liberaliza,  
 Escraviza...  
 = Regicidas, reis querem ser.  
 (SOUSÂNDRADE, 2012, p. 371, canto X)

Grant, a partir da metáfora da terra, insinua o sentimento de superioridade de Dom Pedro II, que acredita estar no ponto mais alto da esfera. Em seguida, discute a contradição de um imperador que se considera “liberal”, mas que governa um império escravocrata. Dom Pedro responde: “=Regicidas, reis querem ser”, afirmando que os supostos inimigos do regime monárquico, querem também no fim das contas tornar-se reis.

No canto XI, o Guesa volta a viajar e desce o istmo do Panamá. No caminho, clama a Bolívar: “Ândreas e áureos vales do Amazonas/ Representa-a Bolívar, tendo a norte/ Industriosa, Washington; e as zonas/ Daqui a cada polo, irmãs e fortes” (SOUSÂNDRADE, 2012, p.410, canto XI), tratando como irmãos os polos do norte (Estados Unidos) e do Sul (América Central). Nesse canto, o eu lírico exalta a América Latina: “E essa é a pátria central viçosa amante/ Que a tanta glória nos convida e anima/Colômbia do Equador! Raça latina/ Tão sonhadora qual o Guesa errante!” (SOUSÂNDRADE, 2012, p.411, canto XI), para em seguida introduzir a cultura inca e as lutas que toda a América Latina passou para conquistar a sua independência.

Quando em Colômbia lampejara a fronte,  
 Que a dos vulcões dos Andes mais formosa,  
 Aclarou-se do sul todo o horizonte  
 Qual disco imenso de uma ardente rosa!

Os de Castela viso-reis pararam,  
 Continuadores de Pizarro; e a história  
 Os heróis de Bolívar começaram  
 Do glorioso porvir. Honro a memória

De Lamar, Santander, Sucre, Abre Lima  
 Dos condores da chama e da fragura,  
 Irmãos d'armas, e desse mais d'estima  
 Ao Libertador, de Páez. Na amargura.

A este eu vi, já tão só ricos dos loiros  
 D'octogenárias cãs e dos cuidados  
 De alvas mãos, sós do céu meigos tesoiros  
 Que ao fim da vida amparam desterrados

[...]

Por 'í veio Pizarro, ou vindo, oh, Zac!  
 De Curvo-Sirvo, Tífon lh'inspirara!  
 Quem andou por aqui foi Manco Cápac,  
 Que um reino meigo paraísal fundara.  
 (SOUSÂNDRADE, 2012, p.418, canto XI)

Esse canto expande ainda mais o projeto sousandradino, trazendo a própria história da colonização da América hispânica juntamente com a história do Brasil. Citam-se grandes libertadores: Bolívar, frequentemente chamado de "o George Washington" da América Latina, é considerado o responsável pela libertação de cinco países sul-americanos do domínio espanhol: Venezuela, Colômbia, Bolívia, Peru e Equador. José Lamar, militar e político do Equador; Francisco de Paula Santander, considerado o libertador da Colômbia, ao longo da sua vida foi jurista, revolucionário, militar e político; Antônio José de Sucre, militar, estadista venezuelano e herói da independência hispânica; José Antônio Páez, político venezuelano; e, por fim, o brasileiro José Inácio Abreu Lima, que lutou ao lado de Simon Bolívar. Sousândrade concentra todos esses homens – considerados heróis da independência – praticamente no mesmo verso, como “irmãos d'armas”. Na última estrofe, Sousândrade faz referência a Manco Cápac (século XI), primeiro rei da cidade de Cuzco, que fundou um “reino meigo paraísal”. Entretanto, esse paraíso foi destruído com a invasão dos espanhóis, personificado nesta estrofe na figura de Pizarro:

– E quem d'Éden não sonha em Valparaíso  
Ouvindo o doce chilenino riso,  
Mesmo não tendo-o ao coração profundo,  
Único altar, porque o não há no mundo?

[...]

E amou o Guesa ao povo o mais ditoso  
Das leis republicanas. Ia ao templo  
Ouvir a voz de Salvador Donoso,  
Glória do púlpito: ele amava o exemplo

[...]

E entre o povo pacífico, transvago –  
D'O Higgins, San Martín, Salas, Carrera  
Freire – pela Alameda de Santiago  
Inscrições lendo dos heróis da guerra.  
(SOUSÂNDRADE, 2012, p.469, canto XII)

Nesse canto, o Guesa chega a Valparaíso, elogia a natureza, o povo, o governo republicano e a religião católica. Citam-se nesse canto outros heróis como: O Higgins, militar chileno fundamental no movimento de Independência do Chile; San Martín, general peruano com ideologias revolucionárias, cujas campanhas foram decisivas para as declarações de independência da Argentina, Chile e Peru; Manuel de Salas, considerado um dos fundadores da república no Chile; e José Miguel Carrera e Freire, militar chileno e líder importante na história republicana do país.

Na épica, o autor não apenas discute a história do Brasil com as diversas ironias ao papel supostamente “republicano” de Dom Pedro II, mas também critica todo o processo de independência estadunidense e da América hispânica. Essa unidade panamericana – não apenas brasileira – gerou aquela primeira recepção de Sílvio Romero: “influenciado pelas repúblicas espanholas”. As viagens do Guesa-Poeta por toda a América geram portanto não apenas uma épica que representa o Brasil, ou a América Latina, mas um projeto panamericano, que mistura, ironiza, coloca em diálogo grandes personalidades da história do processo de independência do continente Americano.

### 2.3. Natureza e cidade/ Civilização e barbárie

Como foi abordado no capítulo 1, tornou-se um lugar comum na crítica literária brasileira, desde a *Revisão de Sousândrade* (1982), o caráter experimental e anticonvencional da épica *O Guesa*. De fato, nos dois momentos infernais da épica, o autor foi um dos pioneiros do experimentalismo, principalmente nos dois episódios em *limerick*: canto II, inferno amazônico; e canto X, inferno de Wall Street. A própria escolha espacial desses dois momentos infernais remonta a uma das principais oposições da épica: natureza e cidade. Essa oposição abre espaço para novas dualidades: a cidade se opõe à civilização e barbárie, o campo entre caos e paraíso. Essa contradição, de acordo com Raymond Williams, em *O Campo e a cidade* (2011), aparece desde a Antiguidade Clássica na literatura e vai adquirindo, com o passar do tempo, diferentes configurações estéticas. A relação entre esses dois espaços é de sobreposição da cidade sobre o campo, como demonstra Raymond Williams ao analisar a literatura inglesa. Na épica de Sousândrade, o desdobramento desses dois espaços se configura de maneira semelhante.

Em torno das comunidades existentes, historicamente bastante variadas, cristalizaram-se e generalizaram-se atitudes emocionais poderosas. O campo passou a ser associado a uma forma natural de vida – de paz, inocência e virtudes simples. À cidade associou-se a ideia de centro de realizações – de saber, comunicações, luz. Também constelaram-se poderosas associações negativas: a cidade como lugar de barulho, mundanidade e ambição; o campo como lugar de atraso, ignorância e limitação. O contraste entre campo e cidade, quanto formas de vida fundamentais, remonta à Antiguidade clássica. (WILLIAMS, 1989, p.11)

Partindo do imaginário coletivo desses dois espaços, o campo possuindo um estilo de vida natural, de paz, simples, ao tempo mesmo atrasado e incivilizado; a cidade como centro de progresso, erudição, comunicação, luzes, mas repleto de ruídos e ambições, Raymond Williams aborda as diferentes configurações que esses dois espaços assumiram ao longo da história literária na Inglaterra, desde a passagem do século XVIII para XIX. Partindo do contexto histórico e social em que as produções literárias se situam, o autor relaciona a



literatura inglesa produzida com esses dois ambientes aparentemente antagônicos, mas produtos de um mesmo processo histórico. A síntese entre eles é desenvolvida a partir da Revolução Industrial, período que se configura, de acordo com Raymond Williams, como um momento de inflexão na relação campo-cidade.

De acordo com o mapeamento da literatura inglesa feito por Raymond Williams, o desenvolvimento da cidade modificou completamente a relação do sujeito com a natureza. Nesse sentido, a relação da personagem Guesa com esses dois espaços se modifica cada vez que ele se desloca e entra em contato com novas culturas, novas línguas e novos espaços sociais, criando nesse percurso diversas oposições. A oposição espacial principal da épica gira em torno do espaço natural e do espaço urbano. Conforme a personagem se desloca, seu discurso oscila entre um deslumbramento e a denúncia da barbárie.

No canto II, a personagem, após idealizar a natureza, denuncia a ausência de ordem e civilização entre os índios da Amazônia. O mesmo processo ocorre quando o Guesa desembarca nos Estados Unidos, pois o espaço urbano é apresentado a partir da contradição ordem/corrupção.

Partindo dos Andes e descendo para o Amazonas, o Guesa errante adentra na mata apontando a beleza e o seu deslumbramento diante da visão edênica da natureza. “nuvens flutuando – que espetáculos grandes! [...] O azul sertão formoso e deslumbrante” (SOUSÂNDRADE, 2012, p.51, canto I) A construção do texto nos primeiros cantos gira em torno da descrição da natureza e do deslumbramento da personagem diante do azul do céu, da forma dos Andes, das ondas do Pacífico e das planícies amazônicas. Essa descrição idealizada da natureza se atenua pouco a pouco num crescendo com o passar dos cantos, denunciando já no canto II a degradação indígena.

O início do canto segue a mesma estruturação temática do canto I na idealização “da natureza estremecida em Deus” e do “tropical formoso firmamento”, sempre reiterando ao longo da épica o seu deslumbramento com a paisagem “Oh, ninguém sabe o encanto do Amazonas/ Ao sol, ao luar, as águas deslumbrando” (SOUSÂNDRADE, 2012, p.74, canto II). Entretanto, esse início é cortado pelo canto lírico da personagem que denuncia a submissão dos indígenas inocentes diante dos colonizadores:

Mas, o egoísmo, a indiferença, estendem  
 As eras do gentio; e dos passados  
 Perdendo a origem cara estes coitados,  
 Restos de um mundo, os dias tristes rendem.

Quanta degradação! Razão tiveram  
 Vendo, os filhos de Roma, todos bárbaros  
 Os que na pátria os olhos não ergueram,  
 Nem marcharam à sombra dos seus lábaros.

O estrangeiro passa: que lhe importa  
 A magnólia murchar, se ele carece  
 Tão só dalgumas flores?... Anoitece  
 Num sono aflito a natureza morta!

Julgai do que dois séc'los embrutecem –  
 E lá estão a dançar (que a mais não podem)  
 Porque do sol que nasce ainda lhe sobem,  
 No sangue os raios – amo-os... me entristecem...  
 Que mentirosos gênios predestinam,  
 Deus clemente! Nos quadros do Amazonas,  
 Tanta miséria ao filho destas zonas  
 Onde em salmos os dias matutinam!  
 (SOUSÂNDRADE, 2012, p.75, canto II)

Esse corte no tom da épica é produzido pela adversativa “Mas”, introduzindo a crítica não apenas aos colonizadores como também a essa suposta inocência indígena que, segundo o Guesa, poderia também ser compreendida como “ignorante. O egoísmo e a indiferença dos colonizadores diante da natureza edênica descrita no canto I e parte do canto II transforma o seu mundo em “dias tristes”, a ponto de o protagonista preconizar os romanos por taxarem todos os que não eram filhos de Roma como bárbaros.

A partir da terceira estrofe, o Guesa introduz seu forte tom de crítica ao estrangeiro que passa pela natureza sem perceber a sua beleza, apenas com o intuito de explorar e degradar o espaço natural. Por fim, após denunciar os males que os colonizadores causaram, o Guesa, numa oposição lírica que perpassa todo o canto II, resume o seu sentimento diante do caos instaurado na sua pátria moça, “Porque do sol que nasce ainda lhes sobem/No sangue os raios – amo-os... me entristecem...”. Apesar de o Guesa amar a inocência dos índios, a ignorância deles entristece a personagem, pois este percebe a profunda “miséria ao filho destas zonas”. Quer dizer, a natureza é edênica, entretanto essa mesma

natureza transformou a inocência do indígena em uma completa ignorância diante da famigerada colonização. Segundo o Guesa, ao mesmo tempo que a natureza inocenta o indígena, o transforma em um coitado perdido numa realidade miserável, sofrendo com a colonização degradante do europeu e sem possuir ferramentas suficientes para se defender do egoísmo e da indiferença do estrangeiro.

Não apenas o indígena é transformado com a chegada do europeu, como também a própria natureza. Como já foi demonstrado no canto I e no canto II, a natureza era idealizada e edênica, entretanto, momentos antes do Guesa entrar na dança, na terceira estrofe do trecho acima, a natureza transforma-se em algo morto. A aflição e a morte da natureza serão o prenúncio da desolação que acomete o índio quando ele adentra na dança do Tatuturema.

Mas, que danças! Não são mais as da guerra,  
Sacras danças dos fortes, rodeando  
A fogueira que estala e a, que inda aterra,  
Vitória os hinos triunfais cantando:

[...]

Destino das nações! Um povo erguido  
Dos virgens seios desta natureza,  
Antes de haver coberto da nudeza  
O cinto e o coração, foi destruído:

E nem pelos combates tão feridos,  
Tão sanguinárias, bárbaras usanças;  
Por esta religião falsa d'esp'ranças  
Nos apóstolos seus, falsos, mentidos.

[...]

– E lá perdeu-se no pegão pampeiro,  
Quando os índios mais vários doidejavam  
E este canto verídico e grosseiro  
Em toada monótona alternavam:  
(SOUSÂNDRADE, 2012, p. 75, canto II)

Na primeira estrofe, o eu lírico afirma que a dança indígena não é mais sacra ou de guerra, mas um “canto verídico e grosseiro”. Isso aponta para uma dualidade fundamental do espaço natural que fica ainda mais evidente no canto V.

Atravessando a solidão das matas  
A bela estrada infinda-se alvejante;  
De lado a lado densas colunatas  
De altivo tronco, abóboda frondeante

Flora e Fauno em toda a vigorosa  
Força da terra virginal se ostentam;  
Amor, ao fruto a rama gloriosa,  
Ao sol áureo-carmim o orvalho, aumentam.

Bailando as ledas asas na espessura  
Alevantam-se as aves; se lambendo  
Luzídio e sutil, na sombra escura  
Vê-se o veado os olhos ascendendo

Profundo alentam silenciosas matas;  
A terra exala úmidos vapores;  
Alto os órgãos ressoam das cascatas,  
A onda através rolando dos pendores

‘Í foram tribos; onde ressupinos  
Estão hoje os senhores rodeados  
Dos cabras parasitas, assassinos  
Da faca e o bacamarte aparelhados;

A matilha infernal destes s’espalma  
Das sombras através; e quem dum tiro  
O eco à noite escutou, reza por alma  
Do que rendeu o último suspiro

E da selva os tiranos vão faustosos,  
Que aos sons da música ou do açoite jantam,  
Escravos, a quem outros tão odiosos  
Escravos (reis e povos) se aquebrantam,

Não têm, não têm cuidados que não sejam  
Os da cobiça ou dos carnavais instintos  
E a vindita, que então dentro esbravejam  
Do peito, o justo e o nobre nele extintos.

E onde estão os vilões civilizados  
Foram os selvagens, livres na investida  
À sombra de suas setas resguardados,  
No amor da glória e da lutada vida;

Uns, viciosos; outros, forasteiros  
Todos ao mesmo abismo – que os não chama,  
Nem donde os não evocam. Estrangeiros,  
Tupã ou Teos, quem a luz derrama?  
(SOUSÂNDRADE, 2012, p. 171, canto V).

Até a quarta estrofe o Guesa descreve a natureza de forma idealizada, ressaltando a “solidão das matas”, a “bela estrada”, o “altivo tronco”, a “abóboda frondeante”, a “força da terra virginal” e o “fruto da rama gloriosa”. A partir da quinta estrofe inicia-se a natureza como o ambiente corrompido pelos estrangeiros e forasteiros, pelos “vilões civilizados” que “não têm cuidados que não sejam/ os da cobiça ou dos carnis instintos”. A natureza não é mais apenas o lugar paradisíaco, mas é também um lugar de cobiça do olhar estrangeiro, de invasão e de destruição. No canto VII, a temática da invasão estrangeira retorna, mostrando o encanto da “Ilha sempre-Éden, ilha sempre-verde” do Guesa:

Nos portos do oceano, cetinosas  
Luzente-azuis velinhas se ferrando,  
Os salvados das costas procelosas  
Desembarcavam. No ar circunvoando

Vivo-escarlatas indolentemente  
Os guarases à luz dos céus traçavam  
Coroas de sangue. À praia transparente  
Viridentes os mares se quebravam  
Qual as cem mamas naturais de vida

As arenosas dunas, alvejantes,  
Selvagens, virgens, pontiagudo-erguidas,  
Altos riçavam muros de diamantes:

Era a ilha sempre-Éden, sempre-verde,  
Onde abria o rosal à natureza,  
Crescia a palma que nos céus se perde –  
Ao Sol dos incas s’encantava o Guesa!  
(SOUSÂNDRADE, 2012, p.247, canto VIII).

Na primeira estrofe aparece a imagem dos salvados que desembarcavam na “praia transparente”, nos “mares que se quebravam qual as cem mamas naturais de vida”, com as “arenosas dunas”, com a natureza que “crescia a palma que nos céus se perde”. O desdobramento disso na América Latina – o lugar da natureza viva e paradisíaca transformado no caos pela chegada dos colonizadores – gera o impasse existente na natureza: paraíso e caos.

Além da dualidade existente na representação da natureza na épica, a cidade também é apresentada a partir de um sentimento dual do Guesa, seja entre o caráter de civilização e barbárie ou entre aspectos econômicos e

místicos. Começaremos a análise pelos aspectos econômicos no canto X, em seguida – de acordo com a análise desenvolvida por Carlos Torres-Marchal, na obra *30 anos com Sousândrade* (2016) – defenderemos que embora a crítica trabalhe sobretudo com a temática da Bolsa de Valores, esse canto não se centra apenas na temática econômica.

O desdobramento da Revolução Industrial atinge o ápice das consequências no desenvolvimento do capitalismo norte-americano de inícios do século XX. Sob este aspecto, em meados de 1870, quando o canto décimo de *O Guesa* era escrito por Sousândrade em Nova York, os Estados Unidos atravessavam um período marcado pela expansão econômica, urbanização, industrialização e inovação tecnológica, bem como pela especulação, pela corrupção nas transações comerciais e na política, além dos escândalos sociais.

Sob esta perspectiva, Alessandra da Silva Carneiro, em sua tese intitulada *O Guesa em New York: Republicanismo e Americanismo em Sousândrade* (2016), aborda o dualismo da representação da cidade, bem como da visão do sistema republicano na épica. Segundo Carneiro, esse período que corresponde às décadas seguintes ao término da Guerra de Secessão (1861-1865) até o final do século XIX ficou conhecido como *Gilded Age*, ou Idade Dourada, devido à obra conjunta de Mark Twain e Charles Dudley Warner *The Gilded Age: A Tale of Today* (1873), em que são satirizadas as bases corruptas do brilho aparente do fim do século XIX na sociedade estadunidense. *O Guesa*, nesse sentido, se insere nesse ambiente de crítica ao capitalismo feroz que começa a surgir nos Estados Unidos, sobretudo em Nova York, o grande centro urbano do país. Ou seja, tendo em vista o mapeamento desenvolvido por Raymond Williams a partir da “escada rolante” do tempo, do papel do campo e da cidade ao longo da história, é justamente no início do século XX que o campo perde a centralidade e a cidade assume o espaço primordial na literatura. Se o campo é desconstruído no canto II pelo Guesa, quando ele chega em Nova York, qualquer idealização em relação ao republicanismo ou ao sistema econômico estadunidense é desconstruído pelo discurso também fragmentário da épica.

Alessandra Carneiro aponta o caráter dual da representação da cidade no canto X, entre aspectos positivos e negativos da nova ordem econômica que surgia nos Estados Unidos. Esses dois polos temáticos são evidenciados no

canto décimo a partir do contraste entre os quartetos decassílabos, de maior recorrência ao longo de todo o poema, e as quintilhas de octossílabos inspiradas no *limerick*, as quais constituem todo o canto “Inferno de Wall Street”. Frederick Williams acredita que foi intenção do poeta deixar que o conteúdo interferisse na forma dessa passagem como estratégia para causar impacto não apenas sonoro, mas também visual no leitor. (WILLIAMS, 1976, p. 20).

Como aspectos “positivos”, ou admirados pelo poeta, consideramos, por exemplo, os versos que tratam da abertura do país aos imigrantes.

– Oh! Bela fonte da onda cintilante  
Que fresquidão às sombras do salgueiro  
De liberdade e amor sou imigrante  
Na pátria que abre os seios ao estrangeiro

A eles eu me recolho. Dão-me abrigo  
Tetos, que em outros temos abrigaram  
George Washington – Ei-lo...oiço, no antigo  
Edifício os seus passos andam, param:

Ele chega, se assenta, e conversamos  
Respeitosos dos tempos já passados;  
Satisfeito ele está, e mais, se olhamos  
Para o horizonte estando ao mar voltados

Sereno o gesto fica-lhe luzente,  
Quando em sua voz formosa e sempre calma  
Fala ele então de outrora e do presente;  
Mas, do futuro, resplandece-lhe a alma.  
(SOUSÂNDRADE, 2012, p. 297, Canto X)

O poema também exalta episódios importantes da história dos Estados Unidos, como a Guerra pela independência e a Guerra de Secessão. Esse trecho, além de marcar o acolhimento do estrangeiro por parte dos Estados Unidos, apresenta uma conversa com George Washington, considerado pelos americanos como o “Pai da nação”, já que foi o primeiro Presidente dos Estados Unidos (1789–1797), além de também exercer o papel de comandante do Exército Continental durante a Guerra da Independência dos Estados Unidos e por isso, considerado um dos grandes fundadores da nação. Washington também presidiu a convenção que elaborou a Constituição, a qual veio substituir os Artigos da Confederação e estabelecer a posição de presidente. Sob esta perspectiva, no início do canto X, a partir dessa conversa entre o Guesa e

Washington, o índio vislumbra o nascimento da Independência no país. Continuando as suas andanças por Nova York, o índio compara Nova York a Paris, celebrando o culto a ciência, a arte e ao conhecimento.

Qual a Paris, não vindes ao cortejo  
Das artes, das ciências e do gozo:  
Porém, da esp'rança o enfermo e o que desejo  
Grande houver de sossego e de repouso

[...]

Vinde a New York, onde há lugar p'ra todos,  
Pátria, se não esquecimento, – crença,  
Descanso, e o perdoar da dor imensa,  
E o renascer-se à luta dos denodos

A República é a Pátria, é a harmonia:  
Vós que da religião ou da realeza  
Senti-vos à pressão de barbaria,  
Vinde! A do Deus não vos despreza

– E forma-se a corrente em Castle Garden,  
Que vem de todo o mundo, dos que asilo  
Já não tinham, a quem os peitos ardem  
D'esp'rança nova ao céu novo, tranquilo

Sede bem-vindos! Há lugar p'ra todos  
E lar e luz e liberdade e Deus –  
E a cada filho em dor, miséria e apodios,  
Abre a formosa Mãe os braços seus!  
(SOUSÂNDRADE, 2012, p. 298, canto X).

Ao comparar Nova York a Paris, o eu lírico assume a presença forte da ciência, da arte, do conhecimento e do gozo. Entretanto, o uso da adversativa no terceiro verso da primeira estrofe, “porém”, aponta para algo a mais que Nova York oferece e que Paris não foi capaz de oferecer: a esperança ao enfermo, o sossego, o repouso, um lugar para todos, o descanso, o perdoar da dor imensa, o renascer-se, a harmonia e um novo céu tranquilo. A referência ao Castle Garden na quarta estrofe é bem representativa para a construção desse ideal de acolhimento americano, pois refere-se a um “forte construído pelos holandeses no Battery Park, em Nova York, e que desde 1840 serviu de local de recepção para nove milhões de estrangeiros e peregrinos chegados ao Novo Mundo” (LOBO, 2005, p.57)



A Espartana gentil! Da liberdade  
 Amostra os horizontes aos escravos;  
 Diz aos que eram cobardes 'sejam bravos'!  
 Bendiz a todos e enche-os de saudades

Flutuam pelos cumes as luzentes  
 Bandeiras da União, nas avenidas  
 Passam lustrosos batalhões, olentes  
 C'roas nas mãos de toda a pátria erguidas –

Belo! – à frente os pendões cheios de glória  
 Negros, esburacados, rotos, velhos  
 Do furor das batalhas, e da história  
 Luz no passado e no porvir conselhos,

Hasteiam alto os nobres veteranos,  
 Qual da Grant ao aceno os hasteavam  
 E de Lincoln à voz, de americanos  
 O coração e os braços que lutavam

Seguem após, do norte os vencedores;  
 E do sul os vencidos; e os libertos  
 Meigos de bênçãos: da sação co'as flores  
 Vão dos heróis aos túmulos desertos

O aniversário honrar da primavera  
 Em *Decoration Day*. Ninguém humilha  
 A frente na República – e o que erra  
 E o que não erra, amam do Deus a filha  
 (SOUSÂNDRADE, 2012, p.299, canto X).

Nesse trecho, o Guesa exalta a república e faz referência à Guerra Civil Americana ou Guerra de Secessão. Esse conflito surgiu a partir da luta do governo em defesa do povo contra os privilégios da aristocracia. A Guerra de Secessão tornou-se um marco na história dos Estados Unidos, pois além de ter restabelecido a União do norte e sul do país, batalhou fortemente na libertação dos escravos do Sul. O eu lírico cita Abraham Lincoln, o décimo sexto presidente dos Estados Unidos, posto que ocupou de 4 de março de 1861 até seu assassinato em 15 de abril de 1865. Lincoln liderou o país de forma bem-sucedida durante sua maior crise interna, a Guerra Civil Americana, preservando a União e abolindo a escravidão e fortalecendo o governo nacional, além de modernizar a economia. Desse ponto de vista, Sousândrade considerava a República dos Estados Unidos da segunda metade do século XIX como o ideal

de democracia, a “Espartana gentil! da liberdade”. Descreve também os festejos do *Decoration Day*, mais tarde conhecido como o *Memorial Day*. Esse “Dia da memória” é um feriado nacional nos Estados Unidos para lembrar as pessoas que morreram enquanto serviam nas forças armadas do país. O feriado, que é comemorado todos os anos na última segunda-feira de maio, originou-se após a guerra civil americana, em 1868. Nesse trecho o eu lírico faz um elogio à República americana “Ninguém humilha/ a fronte na República – e o que erra/ E o que não erra, amam do Deus a filha”. (SOUSÂNDRADE, 2012, p. 299, canto X).

Em um crescendo, o Guesa continua elogiando a nação americana neste início do canto X:

Mas que país é este onde respiram  
Júbilo a jovem terra e os lindos ares?  
Onde não vê-se morte, e mais deliram  
De vida as horas? – Vede-lhe os altares:

Por eles tem-se o nível certamente  
Da civilização dos povos; eles  
São da alma pública o amplo lar ardente  
Onde todos estão livres e imbeles

E de um povo de Deus enchem-se os templos;  
Aos céus elevam-se os formosos hinos  
(À religião dos já passados tempos  
A alma vibrada treme aos peregrinos):

São múltiplas as formas por que adoram;  
Mas, uma a crença. Como poderosas  
Levantam-se as nações, que à luz auroram  
Doce do Cristianismo! – Gloriosas

Abrem suas mil portas as escolas  
A uma infância feliz; e nos ginásios  
Dos prados de ranúnc’los e violas,  
Dos rios de cristais e de topázios

Exercita-se a atleta mocidade –  
As virgens e os donzéis concorrem, lutam,  
E das parelhas à velocidade  
Ou da leda regata, ao prêmio exultam!  
Eu estou assentado em Central Park  
Ao fim do dia – pela relva do sol:  
Os cedros soltam cantos de skylark,  
E os ombros oiro em ondas – waterfall.

Como são belos! Como são formosos  
 Da liberdade os filhos! Como encanta  
 A donzela que esplêndida alevanta  
 A fronte divinal! – loiros, radiosos,

[...]

Anjos de luz! E os olhos da beleza  
 No fulgor que rutilam verdes mares!  
 Quase esquece-se a doce natureza  
 Da terra e os astros pela dos olhares

Nas noites suas de Hoffmann, com ela...  
 Nos doirados salões de Nova York,  
 Nas praças os *meetings*, onde vela  
 Das ideias a lei, que nada extorque;

[...]

Ora a escala quis ver a liberdade,  
 Qual a sonda no mar, descendo à origem:  
 Viu... numa prostituta a mor piedade;  
 E a mor prostituição viu... numa virgem

[...]

– Livre terra! Onde à luz da liberdade  
 Os raios Franklin subjugou dos céus;  
 Venceu Fulton do mar a tempestade;  
 E Washington disseras ser um deus!

Onde Morse a distância aos povos tira;  
 Pelo escravo combate o cidadão;  
 Ergue a fronte a mulher e amor s'inspira  
 Pátrio no amor eterno do cristão

Quão formosa tu és! Quão sorridente,  
 Jovem América! Em teu seio ondula  
 Um sangue de ouro, generoso, ardente:  
 E do Hiawatha o canto a ti modula

O inspirado cantor. E tu bendizes  
 Da Concórdia o filósofo. És, briosa,  
 És a nação contente, onde infelizes  
 Descanso têm e é a alma esperançosa:

Porque aceitas nos braços sempre abertos  
 O colono, os galés, os proletários,  
 Tudo que atira a Europa aos teus desertos,  
 E os ressuscitas homens, bons, agrários.  
 (SOUSÂNDRADE, 2012, p.300-303, canto X).

Nesse trecho longo, o poeta elenca uma série de pontos positivos da jovem cidade americana: lugar onde não se vê a morte, mas delírios de vida (primeira estrofe); alto nível de civilização; liberdade; amplo lar ardente para todos, inclusive estrangeiros e peregrinos (segunda estrofe); um povo temente a Deus (terceira estrofe); uma fé que segundo o eu lírico não se manifesta de uma forma autoritária: “São múltiplas as formas por que adoram/Mas, uma a crença” (quarta estrofe); as escolas abrem as portas para uma infância feliz (quinta estrofe); a saúde dos jovens que praticam esportes nos ginásios, correm, lutam e ao prêmio exultam (sexta estrofe).

Na sétima estrofe o eu lírico descreve o *Central Park* de onde acompanha todas as maravilhas da nação americana, “a relva do sol” e “os cedros que soltam cantos de *skylark*”. O eu lírico gasta muitos versos descrevendo positivamente a nação americana em seus diversos aspectos: políticos, econômicos, de acolhimento ao estrangeiro, à natureza, os “doirados salões de Nova York” e destaca até mesmo o lugar da mulher na sociedade americana. Na décima terceira estrofe, o eu lírico contrapõe dois perfis de mulheres possíveis de encontrar nos salões e na vida noturna nova iorquina: a prostituta e a virgem. Invertendo a visão social corrente de atrelar características positivas à virgem e características negativas à prostituta, o eu lírico defende a liberdade, atribuindo à prostituta “mor piedade” e à virgem “mor prostituição”.

Na décima quinta estrofe, o eu lírico novamente retorna a fazer referência à história dos Estados Unidos, citando Benjamin Franklin e Robert Fulton. Benjamin Franklin (1706-1790) foi um jornalista, editor, autor, filantropo, abolicionista, funcionário público, cientista, diplomata, inventor e enxadrista estadunidense. Colaborou ativamente na liderança da Revolução Americana a favor da abolição da escravidão. Já Robert Fulton (1765 – 1815) foi um engenheiro e inventor estadunidense que é amplamente creditado com o desenvolvimento do primeiro barco a vapor comercialmente bem-sucedido. Em 1800, ele foi contratado por Napoleão Bonaparte para projetar o *Nautilus*, o primeiro submarino prático na história. Segundo o eu lírico, Franklin foi capaz de subjugar os céus e Robert Fulton foi capaz de vencer o mar e a tempestade com as suas invenções, podendo ser até mesmo considerado um deus: “venceu Fulton do mar a tempestade/ E Washington disseras ser um deus”.

Na décima sexta estrofe, o poeta novamente recorre a grandes mentes americanas e cita Samuel Morse (1791-1872), um inventor, físico e pintor de retratos e cenas históricas estadunidenses. Morse tornou-se mundialmente conhecido principalmente por duas invenções: o código Morse e o telégrafo com fios, criado em 1843. Quando o eu lírico afirma “onde Morse a distância aos povos tira”, refere-se à criação do telégrafo, um aparelho concebido para transmitir mensagens em grandes distâncias.

Na décima sétima estrofe, o eu lírico faz referência a Henry Wadsworth Longfellow (1807 -1882), poeta americano famoso por suas duas épicas principais: *Evangéline* 1847) *The Song of Hiawatha* (1855). A épica *Song of Hiawatha*<sup>9</sup> narra a vida e as aventuras do índio Hiawatha e a sua história de amor pela índia Minnehaha. Longfellow, aproveitando-se de lendas indígenas americanas, criou essa épica para enaltecer a cultura americana. No trecho “em teu seio ondula/ um sangue de ouro, generoso, ardente:/ E do *Hiawatha* o canto a ti modula”, o eu lírico cita uma épica americana que se apropria de lendas indígenas na sua temática e abre espaço para uma comparação entre o Novo Mundo americano e a Pátria jovem brasileira. Ao final da última estrofe da citação, o poeta faz uma crítica à Europa, por excluir colonos, galés, homens bons e agrários, os quais o Novo Mundo acolheu de braços abertos.

No inferno, o poeta também faz referência a Longfellow e às suas épicas *The song of Hiawatha* e *Evangeline* em dois momentos:

(ZOILO:)

– Jur’paripirás (não Evang’lina)  
O governador Maranhão,  
Pimentas baianas,  
Mundanas,  
Trasladava, é o seu galardão

(O NOVO MUNDO:)

– Bons vates, nada há que se oponha  
Mais nada vida à conservação  
Que de mulher doutro  
Maroto  
Ser (leis de Manu) cortesão!

(LONGFELLOW queixando-se; trio dos pais:)

---

<sup>9</sup> Essa épica influenciou a Sinfonia nº 9 intitulada *O Novo Mundo*.

– Dói! Dói! Dói a perversidade  
 Com que às filhas de nosso amor  
     O mundo denigra!  
     =S'emigra  
 Para o inferno uivando de dor!  
 (SOUSÂNDRADE, 2012, p.373, canto X).

Na primeira estrofe o poeta dá voz a Zoilo (400 a.c a 320 a.c), um crítico grego considerado ridículo pelas suas críticas ásperas e injustas a Homero. No segundo verso faz uma brincadeira com o nome “Jurupari” (Jur’paripirás), o deus civilizador dos indígenas da região amazônica do alto Solimões. Segundo Luiza Lobo (2005), “pirás” significa peixes em tupi, ou seja, o eu lírico contrapõe os peixes perdidos de Jurupari ao amor perdido de Evangéline. Em seguida afirma que “traladar” é o galardão do governador do Maranhão, muito provavelmente mudar o sistema político vigente. Cita as “Pimentas baianas, mundanas” como uma crítica às índias.

Na segunda estrofe, o poeta dá voz ao *Novo mundo*, jornal americano muito lido no período, de onde Sousândrade assume tirar os nomes próprios que cita na épica: “No canto VIII agora, o Autor conservou nomes próprios tirados à maior parte de jornais de New York e sob a impressão que produziam” (SOUSÂNDRADE, 2003, p. 488). O *Novo Mundo* elogia os “bons vates”, preconiza a conservação dos valores morais e, no último verso, faz referência às “leis de Manu”. O código de Manu foi escrito em sânscrito para a sociedade hindu e é concebido como a primeira organização geral da sociedade sob forte motivação religiosa e política. Nele, há uma série de ideias sobre valores, tais como verdade, justiça e respeito. Mas o mais importante é que seu conteúdo é baseado no sistema de castas que define que a casta é preponderante para determinar o valor da honra e da situação da pessoa dentro do direito.

Na última estrofe, entra a voz de Longefellow, queixando-se também da moral social e o “trio dos pais” parece ser o seu interlocutor (o europeu, o estadunidense e o índio). Lamenta a dor da perversidade e a forma com que as filhas estão se encaminhando para o inferno, tanto a europeia, a indígena (já muito criticada no Tatuturema) como a americana (também muito criticada no canto X):

Dessa trindade negra – dos escravos,  
A religião e os reis. Mas, a distância  
Converte em quase-amor todos os agravos,  
Bem qual à treva em manhã de oiro a infância.

Sobre o arcabouço pálido da Europa  
Voam as águias: condição mesquinha  
Dos povos, mudos gados, cuja tropa  
Não elege ao seu chefe –  
À história minha!

“Sócrates nos jardins sempre ensinando,  
Dos discíp’los o espírito elevou-se  
Qual aromas aos céus... Vem! É tão doce  
Aprender a lição contigo e estando  
“Entre estas flores – tu, ó do estrangeiro  
Mestra e amiga, vem!... porque os formosos  
Tempos do coração foram penosos  
Do Dante à dor lembrados do desterro.  
“Sem eu te conhecer, o teu gemido  
Amei, por noite. Do Danúbio o canto  
Depois, com pausa em *never*, fez o encanto,  
De Moore às melodias compreendido,  
“Do amor. Na sombra dos crepúsc’los vias  
A ilha vaga e longínqua e vaporosa,  
As sonhadas regiões aonde querias  
Ir amar, ir viver, viver ditosa.  
(SOUSÂNDRADE, 2012, p.306, canto X).

Na primeira estrofe, o poeta critica a trindade negra que assola a cultura brasileira: os escravos, a religião e os reis e, em seguida, critica tanto o fato de o Brasil viver sob o arcabouço europeu, como a condição mesquinha europeia que nem ao menos é capaz de “eleger o seu próprio chefe”. Na terceira estrofe, a partir de uma conversa com o filósofo grego Sócrates, lembrando o passado, o eu lírico ouve falar da América e sente o desejo de conhecê-la pessoalmente “sem eu te conhecer, o teu gemido/ amei, por noite”. Faz referência em seguida a Thomas Moore, poeta, cantor, compositor e artista do romantismo nacionalista irlandês para fazer seu canto “panamericano”, expressando todo seu desejo e vontade de ir para a América.

Apesar da exaltação da América e da República, o eu lírico assume que o mal subsiste e ainda não foi de todo extinguido, mesmo o sistema republicano cumprindo os seus deveres com a moral e a educação. Aqui, antes mesmo da descida ao inferno de Wall Street no canto X, inicia-se um processo de desencantamento do eu lírico diante da civilização americana e do sistema

político republicano. Esse processo de desencantamento do eu lírico acompanha um discurso moralizante, pois mesmo com presença da escola, da religião e da República, o indivíduo ainda assim é corrompido pelos males da sociedade.

Antes de problematizar a razão do mal continuar a existir, apesar da presença da educação, da igreja e república, o Guesa cita um exemplo pessoal de uma mulher, em quem ele confiou cegamente e o traiu, criando um paralelo entre sentimento de traição pessoal com o sentimento de traição da República.

“Confiei na mulher, e fui traído;  
 Quis em todo esplendor e sociedade:  
 Da própria origem o homem ressentido,  
 E no amor frívolo a felicidade...  
 “Mais nada achei. E sem dos céus a estrela,  
 Meu coração chorava e entristecia:  
 Que importa pertencesse-lhe a mais bela,  
 A que princesa fosse desse dia?  
 “Que importa? Era da vítima o alimento  
 Dulcíssimo insaciável, venenoso  
 Do veneno do sangue e o pensamento,  
 Que ao sacrificador quase impiedoso  
 Da natenta açucena ou do áureo pomo,  
 Que o dardo haja o ferir fundo e mais fundo!  
 “E a sós, atravesssei as longas horas  
 Desse encantado amar da natureza,  
 Que são da vida as boreais auroras,  
 Da luz visões... a sós, e na tristeza  
 “Tal conheço a quem viu a imagem tua  
 Na mocidade: em dias dos louvores  
 Apresentou-se a luz, que ora flutua  
 Ali nos céus. Das Virgens aos amores,  
 Esse, dos deuses creu-se o protegido,  
 Quando, os mimos celestes que mandaram,  
 Dizia: o bem supremo, os bens perdidos  
 Que os possesores do Éden não guardaram,  
 Que são na terra os sonhos de esperança,  
 Que são no mundo os tempos venturosos,  
 Que são na glória a bem-aventurança,  
 O amor, e os risos perenais e os gozos,  
 Deu-mos o Sol, são meus!  
 (SOUSÂNDRADE, 2012, p.307, canto X).

O eu lírico lamenta a traição e se pergunta de que adianta possuir a mulher mais bela (uma princesa), se o que ele recebe é tristeza e tormento. Já no segundo verso, o Guesa afirma que após a traição da mulher, ele desejou todo o esplendor da sociedade. Esse verso termina com dois pontos, dando uma



explicação para todo esse desejo de ganhar a sociedade para si: “da própria imagem o homem ressentido, e no amor frívolo a felicidade...”. Esse amor frívolo pode ser tanto o amor que o Guesa sentiu pela mulher que o traiu, como também o amor que ele tanto nutriu pelo sistema republicano e pela América, mas que não correspondeu com a “ilha dos amores”, o “paraíso perdido” tão idealizado pelo eu lírico.

Se São Luís não correspondeu ao seu ideal social por conta da degradação indígena e da escravidão, em Nova York o Guesa também não encontrará o lugar perfeito que ele procura em todas as suas andanças. Mais adiante, continua: “E a sós, atravessei as longas horas/ desse encantado amar na natureza/ que são da vida as boreais autoras/ da luz visões... a sós, e na tristeza”. A contradição novamente reaparece e a natureza perderá o seu encanto já no canto II, quando o Guesa desce ao inferno do Tatuturema. Mas como ele se sente traído pela República, sente-se ultrajado pelos valores que ele tanto preconizou e que não foram capazes de estabelecer a ordem social. Por isso, o eu lírico volta-se novamente para os encantos naturais, talvez não para a natureza indígena amazônica, mas para uma natureza “original”, “primitiva”, utópica.

A utopia como tema da literatura aparece desde Thomas Moore (1480-1535), com a obra *De Optimo Reipublicae Statu deque Nova Insula Utopia*, em português: *Sobre o Melhor Estado de uma República que Existe na Nova Ilha Utopia ou simplesmente Utopia* (1516). A obra foi escrita em latim e o seu título se originou do grego em que “u” funciona como um advérbio de negação e “tópos” significa “lugar”. Portanto, refere-se a um não lugar, um lugar inexistente e foi justamente de “não lugar” que o pensador batizou sua sociedade perfeita. Nesse sentido, quando o Guesa sonha e idealiza os Estados Unidos, é com essa visão utópica que ele admira a república e a cidade americana, tentando encontrar aquele paraíso perdido que era São Luís antes da colonização. O Guesa procura um estado de nação anterior à habitação indígena, já que nem a inocência deles dá conta de compor o paraíso preconizado pelo eu lírico. O Guesa procura um “não lugar” para ser o seu paraíso, como Thomas Moore, um lugar “Que os possesores do Éden não guardaram/ Que são na terra os sonhos de esperança/ Que são no mundo os tempos venturos/Que são na glória a bem-aventurança”.

Não ensine ser bom 'porque' s'espere  
 Lucrar com isso; nem 'porque' se tema  
 Sofrer, não sendo om: lei tal impere  
 No foro e no mercado – onde não gema

O amor, que não se vê, que não se toca,  
 Que não dá nada, e está na natureza,  
 E que assim deseduca. Se desloca  
 Às cotações toda a ideal beleza!

E terrível é ver tanta loucura  
 Em nome do Senhor! Tanta violência  
 Das lutas de ambições, do de candura  
 Cordeio em nome! E na infernal agência

Alteiam mais a voz. O amor, educa  
 Do justo e do dever, sem esperança;  
 O amor preexistente, o amor que nunca  
 Dúvida e está na bem-aventurança.,

Na dignidade do seu Deus, que interno  
 Existe, educa; em próprio céus o homem,  
 Do próprio Deus julgado, em Deus eterno,  
 Educa-o. Loucos, loucos se consomem

Na prática exterior – pelo que esperam  
 A sua salvação. Oh! Salva em vida!  
 Que ergam templos no Amor os que os ergueram  
 Na Esp'rança, e a lei dos céus terá cumprida.

Mas, Jesus ainda está crucificado,  
 Ainda, entre o bom e o mau ladrão, à sede  
 Tendo esponja de fel: ao Deus sagrado  
 Corre o sangue das chagas e se perde  
 – Mas, donde vem o mal, quando a República  
 Bem cumpre seu dever – a escola, o templo?  
 – Talvez do intérprete, ou da menos pudica  
 Deusa do lar, à meninice o exemplo

A escola ensina, o templo ensina; entanto  
 Nenhuns que a fraude e o latrocínio dormem:  
 Ai! Dos pais falta o amor, do berço o encanto  
 Que forma o coração moral do homem!

O moral coração do sentimento,  
 Que é da verdade a forma – porque forte  
 Seja quando ao ideal o pensamento  
 Abrir-se, a Deus, à pátria, à glória, à morte.  
 (SOUSÂNDRADE, 2012, p.309, canto X).

Nesse trecho, o eu lírico discute a maldade do coração do homem, a razão da perversidade ainda subsistir, apesar da educação do templo, da família, das escolas e mesmo da República. Se no canto II a degradação dos indígenas era causada pela ausência de recursos sociais e acesso à educação, nos Estados Unidos, a presença do mal é quase incompreensível pelo eu lírico: “– Mas, donde vem o mal, quando a República/ Bem cumpre seu dever – a escola, o templo?” Nem mesmo a educação divina é capaz de controlar o homem da loucura que o consome cada vez mais: “Do próprio Deus julgado, em Deus eterno/ Educa-o. Loucos, loucos se consomem”.

O eu lírico na segunda estrofe afirma que o amor está na natureza (provavelmente essa natureza idealizada, perfeita e utópica), mas não se vê, não se toca, quase chega a afirmar que não é possível de se encontrar em lugar algum. Esse mal presente, que gera tanta violência e lutas de ambições, não foi extinguido nem mesmo com a morte de Jesus Cristo na cruz do Calvário. As estrofes sete e oito iniciam-se com duas conjunções adversativas, mostrando dois grandes eventos importantes na luta contra esse mal latente na humanidade, mas que não foram capazes de acabar com ele: o sacrifício de Jesus Cristo e a criação da República e todos os seus deveres. “A escola ensina, o templo ensina; entanto/ Nenhuns que a fraude e o latrocínio dormem”. Entretanto, após problematizar o papel da escola, da religião e da política na formação moral do homem, o poeta chega a uma conclusão romântica a respeito do antídoto contra a maldade, o papel da mãe na educação dos filhos.

– Donde haver o arquétipo? – da leoa.  
Da *Ama* que ao filho aleita, e o adormenta  
Sem a recompensa e em dor a ele abençoa,  
Beija-o chorando; essa alma educa, alenta;

Do filho, qual de um Deus a natureza,  
Gera nela a feliz necessidade;  
Mãe a quem tirem toda a áurea riqueza,  
Mas, nunca o filho, nunca a Divindade!

Ora, em comum educa a juventude;  
Sim, desde a insexual risonha infância,  
Mesmas ciências, mesmas as virtudes,  
Dupla moral da força e da fragrância.

Que o homem e que a mulher se comunicam  
Quando irmãos: ora, educa-os vencedores,

Do modo por que irmãos se fortificam  
Sócios, bons, verdadeiros, defensores:

Esta, varonilmente sendo bela;  
Este, candidamente poderoso –  
São dois os elementos de uma estrela,  
Força e luz. – Oh! Educa ao deus formoso,

(Subguarda o animal) força e doçura!  
O que um exale, outro absorva e preze,  
No equilíbrio moral da esfera pura –  
Eia à revolução! Tendes a tese  
(SOUSÂNDRADE, 2012, p.310-311, canto X).

Na primeira estrofe, a mãe é descrita sob a metáfora da leoa, que ferozmente luta pela educação e pela moral de seus filhos. Na segunda, o eu lírico compara o papel do filho com o papel que Jesus Cristo cumpriu na vida de sua mãe Maria: “Mãe a quem tirem toda a áurea riqueza/ Mas, nunca o filho, nunca a Divindade!”. Na terceira, o poeta afirma que a mãe tem o papel de educar os filhos desde a sua condição original, desde a sua “insexual risonha infância”, de modo a incitar a tornar o indivíduo “sócio, bom, verdadeiro e defensor”.

O eu lírico defende a família enquanto poder maior para a formação da moral cristã, papel que nem a Igreja, nem a república e nem a escola foram capazes de formar. No primeiro verso da terceira estrofe, o eu lírico diz que o homem e a mulher se comunicam a partir de suas oposições, quer dizer, “esta, varonilmente sendo bela” e o homem, “Este, candidamente poderoso” (versos já da quarta estrofe), serão capazes de educar vencedores. A formação moral e ética da criança viria a partir desse equilíbrio entre uma mulher forte (“varonil”), mas também bela, e de um homem puro (“cândido”), mas também poderoso. Só assim poderia surgir a revolução. “Eia a revolução!/ tendes a tese” da última estrofe. A família e essa oposição e complementariedade existente entre o homem e a mulher, membros formadores, seria a fórmula para que a revolução social acontecesse e os males que tanto afligem o eu lírico fossem exterminados.

A partir desse forte apelo à educação das crianças, o eu lírico afirma que Washington e Jesus Cristo só foram bons homens devido às suas mães e, por essa razão, as mulheres precisam ser educadas e ficar em casa para cuidar dos seus filhos, pois só assim não se tornariam fúteis e vaidosas.

De Wahington na mãe, na mãe do Cristo,  
Que educam homens tais da ideia ao império,  
Da ciência às virtudes, do infinito  
Às criações de Newton e de Homero!

O homem menino e fé, à educação  
De Jesus, unitária, verdadeira.  
Acompanhai Lady Hayes, a fronteira  
Mulher-inteligência, amor, ação

Pressente-se que o ides: sois o lares  
Da sacra chama pátria. – Oh, creio e te amo  
Jovem América ainda a delirares,  
E mais de ti, portanto, é que reclamo:

De ti depende o mundo do futuro;  
És o destino, e a ti prende-se o homem,  
Qual à magia a estar de um verbo puro,  
Que desdenha do error, que à força o tomem...

Em comum, não comum, que 'í forma a Davis  
E a freelooves das liberdades-vícios  
(Corrupted free men are the Wrst os slaves)  
E a consciência depois, com que Artíficios

Encaram-se. E quem dona da grande alma,  
Ei-la serva dos brincos e a toalete  
Que emprestem-lhe o valor... De quem a palma?  
É da Maria ou é da Marionete?

[...]

Não rainhas das modas, reis dos bancos,  
Mães da vaidade e pais da ladroeira;  
Ambos, porém, cristãos, austeros, francos,  
Ambos de si valendo e não da feira.

Mas, por que este oiropel d'arte formosa,  
D'indústria humana, nos viria agora,  
Às brumas semelhante, mentirosa,  
Na bela Pátria retardar a aurora?

Eia pois! À revolução da escrava!  
À comunhão de angélica harmonia!  
Não é o homem que à mulher deprava:  
Oh! Levante-se a bela academia!  
(SOUSÂNDRADE, 2012, p.311-312, canto X).

Na primeira estrofe, o eu lírico afirma que quem transformou Washington e Jesus Cristo em grandes homens foi o papel que a mulher, a “mãe”, cumpriu

na vida deles. A mãe, que cumpre o papel de doutrinar, de ensinar as teorias de Newton e a poesia de Homero, precisa seguir o exemplo de “Lady Hayes” citada na segunda estrofe. Lucy Webb Hayes (1831-1889) foi a esposa do décimo nono presidente dos Estados Unidos, Rutherford B. Hayes (1822-1893), o qual foi o responsável pelos esforços que deram origem à reforma do serviço público e tentou uma reconciliação entre as divisões originadas pela Guerra da Secessão. Sua esposa, Lady Hayes, foi a principal responsável pelo chamado “Movimento de Temperança”, que proibia o abuso de álcool em todo o espaço americano. O eu lírico no final da segunda estrofe a descreve como “mulher-inteligência, amor, ação”.

Em oposição ao ideal de mulher encontrado em Lady Hayes, o eu lírico cita as “freeloves”: mulheres de costumes libertários que existiam em Nova York, as quais decepcionam profundamente o Guesa, que em seguida afirma em inglês: “*Corrupted free men are the worst of slaves*”, quer dizer, a liberdade pode tornar o homem o pior dos escravos. A liberdade nem sempre é capaz de libertar, mas também de escravizar o homem com os vícios. No caso da mulher, caso ela não seja educada e inteligente para poder educar os seus filhos, assim como o exemplo de Lady Hayes, ela será escrava dos “brincos e a *toalete*”. Ao final da sexta estrofe, o eu lírico se pergunta ironicamente “É da Maria ou é da Marionete?”. Quer dizer, a mulher vai cumprir qual papel? O papel que cumpriu a mãe de Jesus, mulher inteligente e sensata, ou será uma marionete das futilidades e vaidades dos vícios que o excesso de liberdade proporciona. Na oitava estrofe, o poeta defende a “revolução escrava”, assumindo claramente o seu lugar de enunciação: um republicano e abolicionista. “– Que as orelhas não furem-se às escravas/ Se educa-as do homem na fraternidade”.

Esses ideais defendidos pelo eu lírico antes da descida ao inferno, momento que a crítica e o desencantamento assumem de fato o caos da forma poética, podem ser divididos em: Liberdade, República, a Moral, o retorno ao Éden, o Amor, a justiça, o dever, o cristianismo, os valores do Espírito Eterno (indivisível, o Uno-Deus, a Onipotência, a ação, o Uno-infinito). Essas advertências são distendidas até a estrofe de número 1925 do canto X. No entanto, elas são elencadas de maneira sintética no próximo trecho:

Da Liberdade espero; da República,  
Onde os erros debatem-se; da calma  
Que sucede ao furor, da bela e pudica  
Mãe moral; do céu íntimo em cada alma.

E do Éden as serpentes que, mudando,  
Co' os séculos renovam-se, esmagadas  
Serão da Vencedora. Heis-me esperando  
Sim, do amor pelo Amor; das ignoradas

Causas do justo pelo Justo; e a crença,  
Mas do dever pelo Dever, que em vida  
Prende-me ao grande Todo e faz querida  
A glória de existir sem recompensa

– E Édens geram Cains... Da Bíblia o oiro  
Numa indústria feroz Satã explora!  
Dizeis: 'Sede vós mesmos o tesoiro!'  
Respondem, que 'Jesus, homem não fora'.  
*In hominem Deus*. É este uma onda pura  
Aclarada do sol té ao profundo;  
É aquele a onda amarga, enferma, escura,  
Ou tempestuosa; aquele, o charco imundo.

– Onde o apóstolo? E tu, onde te exilas,  
Cristianismo divino de Jesus?  
Tu, que de amor o firmamento anilas  
À alma que está na solidão da Cruz

Religião feliz na Natureza,  
Do infinito que impera no Animal,  
Eis-te – a formosa, a adúltera beleza,  
Que a alma deslumbra... em pró do sensual!

[...]

Dos fariseus das formas... São medonhos  
Os vícios dos cristãos sob a aparência  
De caridade e amor! Sob os risinhos  
Credos, – o tráfego, a íntima indecência!

[...]

– Não há senão uma alma! A eterna: o Espírito  
Eterno, o Indivisível, o Uno Deus,  
A onipotência, a Ação, o Uno-Infinito  
Presente em todo tempo, ou terra, ou céus!  
(SOUSÂNDRADE, 2012, p.313, canto X).

Nesse trecho, temos a síntese de toda a discussão crítica do eu lírico antes de realmente entrar no coração de Wall Street. Esse trecho funciona como uma espécie de prelúdio antes da crítica ferrenha ao caos que o eu lírico verifica

na sociedade americana. Na primeira estrofe, há a defesa da Liberdade e da República. Entretanto, o eu lírico segue esperando que o sistema republicano esmague de vez as serpentes que existem desde o Éden. Defende o justo que cumpre o seu dever e enaltece a glória sem recompensa alguma. Aponta a estratégia de Satã, que desde o Éden usou Caim para ir contra os valores cristãos e bíblicos. Cita, para tanto, o exemplo do suicídio de Emílio, como um exemplo da consequência desse pecado praticado por Caim no Jardim do Éden: “– Meu pobre Emílio (eu estou vendo a imagem/ qual uma luz)! Ainda já um ano, quanto/Sonhar de glória! E toda a áurea miragem/ Desfez-se, e um túmulo... eis o desencanto! ”.

Devido às muitas maldades encontradas pelo eu lírico na sociedade, ele então se questiona onde o cristianismo se exila, já que em todos os lugares pelos quais ele passou não encontrou a perfeição. Para tanto, o eu lírico denuncia a hipocrisia dos fariseus que mascaram a própria indecência sob a forma e a aparência cristã, enaltecendo a “religião feliz da natureza” que a partir de uma “adúltera beleza”, faz a alma deslumbrar-se, encontrar a perfeição: “– E o melhor coração é o dos rochedos/ Áridos, do oceano e o raio; as palmas/Edenais, atufando-o nos floredos/ Exaure-o...na contemplação das calmas”. Nesse sentido, a melhor perfeição estaria na natureza, nessa natureza paradisíaca, original, edênica, que o homem e a sociedade jamais poderiam alcançar. A totalização e perfeição dessa natureza enaltcida pelo eu lírico estaria expressa no espírito, no Uno-Deus e na Onipotência.

O posicionamento do eu lírico oscila em toda a épica no que diz respeito à natureza. Se ela é idealizada nos cantos iniciais, no canto X ela continua assumindo uma posição de destaque, sobretudo com a decepção diante da República americana. Entretanto, aqui, ela reaparece sob uma aparência ainda mais utópica, a natureza é o Éden, esse paraíso original, perdido, de onde o homem foi expulso devido ao pecado, aos seus erros e às suas transgressões. Cita os cantos de Dwight Lyman Moody e Ira David Sankey, dois reverendos religiosos que a partir de suas pregações religiosas atraíram mais de um milhão de fieis em 1870:



Quando a razão cedeu! – Entanto, à falta  
De pátria gratidão e o lar materno,  
Também espúrios morrem. E s'exalta  
Da indústria mais quem perde mais do Eterno.

– ‘estou ouvindo pregar – Que a sede estanque!  
Por esta multidão que se apressura,  
A voz de Moody, o cando d'Ira Sankey  
Ferir parece à vibração mais pura...  
(SOUSÂNDRADE, 2012, p.318, canto X).

Tendo em vista a maldade alastrada na sociedade, o Guesa decide se fechar e não mais conviver em sociedade. Retornando novamente às metáforas naturais para corroborar o Éden tão desejado, rejeita esse mundo perverso e justifica toda essa perversidade como culpa da serpente que fez com que o pecado entrasse no mundo:

Ora do Hudson às ribas montanhosas  
Madrugador vagueia vendo, o Guesa,  
Nas noites estivais manhãs mimosas  
Os segredos da ativa natureza

Nessas longas manhãs adamantinas,  
Que de lumas d'estrelas se diria  
Formarem seu clarão – alvas, divinas,  
Na vigília da noite abrindo o dia,

Refletindo dos céus, o amor, a infância  
Da terra e o doce rir, cândidas horas,  
Quando o mundo ainda dorme e de fragrância  
S'enchem, de orvalho, as flores e as auroras, -

O silêncio da noite ele estudava  
À luz do dia, as aves ainda estando  
Nos seus ninhos. A calma o inebriava  
(Bela na terra e no homem) contemplando.

Porque, dos homens e os amores presa,  
Sentiu ele dos vivos aterrado  
Seu coração; e o lírio de beleza  
Repentino murchou. Mas resignado,

Tarde, entanto a lição ele abraçara  
Co'o desespero mudo da ciência,  
Que outrora a mais felizes expulsara  
Dos jardins descuidosos da existência:

Porque no fruto amaldiçoado e negro  
Ele mordido havia, nos delírios

Do amor à humanidade; e nobre e íntegro,  
Da esperança ficaram-lhe os martírios

E sem glória nenhuma! Era o paraíso;  
Foi a serpente. Como há sempre o engano!  
Então, que Éden é este, onde do riso  
Devemos suspeitar? – o Éden humano!

E arte aprendeu de então tacitamente  
Os homens evitar; e receosos  
Se amostrarem-se foi conveniente,  
Não lhe foram ao menos tão penosos

Qual quando amigos. E ora, a sós pedia  
Às noites estelares o sossego,  
Às calmas das manhãs e às do alto dia,  
Sem deles ver e ouvir, já surdo e cego.  
(SOUSÂNDRADE, 2012, p.322-323, canto X).

Frustrado com todo o mal que vê nas terras norte-americanas, o Guesa desce sozinho o rio Hudson e, por conta da sua profunda tristeza e desgosto de todo mal que percebeu, passa a admirar a paisagem natural, espaço onde o eu lírico consegue encontrar um alento. De maneira semelhante aos cantos iniciais, é a partir da comparação com a natureza que o protagonista consegue expressar seus sentimentos e aflições. Da primeira até mais ou menos a sétima estrofe do trecho citado, o eu lírico menciona as “manhãs adamantinas”, “os lumes das estrelas alvas e divinas a formarem o seu clarão”, “a noite abrindo o dia”, “os céus refletindo o amor e a infância”, “a terra rindo docemente”, “a fragrância do orvalho, das flores e das auroras”, “o silêncio da noite” e “as aves no ninho”.

A personificação da natureza, “as aves cantando”, encheram o coração do Guesa de calma. Contudo, na quinta estrofe esse sentimento profundo de calma é cortado pela tristeza devido à recordação da maldade humana e “do desespero mudo da ciência”. Na sétima estrofe o poeta retoma o mito de Adão e Eva para esclarecer que o desespero mudo da ciência entrou no Éden devido à mordida de Adão ao “fruto amaldiçoado e negro” da árvore do conhecimento, justamente a árvore que Deus ordenou que o homem não se alimentasse. A esperança que reinava no Éden transformou-se em martírios, e o que até então era o paraíso, transformou-se no Éden humano, onde sempre reinará o engano e a maldade. Devido a tanta maldade e mentira alastrada na sociedade, na nona e décima estrofe, o eu lírico prefere isolar-se desse mundo vil e “a sós, pedia/ às

noites estelares o sossego/ às calmas das manhãs e às do alto dia/ sem deles ver e ouvir, já surdo e cego”.

Após esse episódio, há um recuo no tempo e o Guesa encontra Dom Pedro II na festa de Independência Americana, em 1776, ano de Declaração da Independência dos Estados Unidos.

“Oh, quão vastas pocemas de alegrias  
Vêm de longe turbar minha tristeza!  
– Até aqui, Dom Pedro, chega aos dias  
Meus a poeira tua! – és rei, sou o Guesa  
“Não faças sombra!” – adiante! Tem deveres  
A cumprir, qual os tenho, ‘vagabundo’!  
Tu, anuncia (eu louve-o, se o fizeres).  
[...]  
“Mas... vê fortuna que há nos nascimentos:  
A mim, feriram o crânio, derramaram  
Meu inocente sangue; a ti, coroaram –  
E ambos vindos dos mesmos elementos  
“E ambos à sagração de um berço enxergo,  
Donde a lenda da vida se nos traça,  
Diferente missão nos coube: exalça  
Tua; à minha eu me sacrifico e entrego.  
“Somente... estou cansado de fadiga;  
Não de velhice, nem dos pensamentos,  
Mas... das miragens, a que a Voz, aos ventos  
Compele-me, compele-me que eu siga!  
“E corro à minha glória... das miragens  
Belas, que resplandecem-me horizontes!  
Passo – às extremas chego – ao mar – aos montes...  
Somem-se... – e o mundo, que abre-se em voragem!  
“E a ti, deram as chaves do tesouro  
De uma grande nação; e a mim... concorro  
Para a despesa tua. E enquanto morro  
No exílio, vives qual imagem de ouro,  
“De religião de antiga idolatria,  
Que a mão dos homens talha, eleva e adora:  
Também pensei que fosses tu aurora  
E eu noite – ai! Que nem um, nem outro é o dia!  
“E tudo que dos homens só depende,  
Foi-me contrário, o juízo, a lei, o foro;  
Grau, que a todos a escola lhes concede,  
Foi-me negado; a pública opinião  
“Julgou-me estranho; nos negócios quando  
Sempre à consciência do íntimo decoro,  
Os que a bolsa levaram-me, gritando  
Apontaram p’ra mim, que era o ladrão!  
[...]  
“Pobre rei! Talvez mais pobre ainda  
Que o homem guesa! Ao menos este a morte  
Sabe do coração que aberto finda –

E quem ao do outro predissera a sorte?  
 “Oh! Bem hajam os que os lançam aos destinos!  
 [...]
 Não tenho mais refúgio sobre a Terra?  
 – Às prometidas plagas nunca entraram  
 Os eleitos dos céus. Além da Serra,  
 “É nos seios azuis da natureza,  
 Nas chamas dos vulcões, do sul nos grandes  
 Mares, ao ocidente, além dos Andes,  
 Que irá na glória descansar o Guesa!”.  
 (SOUSÂNDRADE, 2012, p.325-327, canto X).

Nesse canto em primeira pessoa, o Guesa compara a sua vida e as suas condições às de Dom Pedro II, fazendo uma crítica ao imperador. Inicia o canto já salientando “és rei, eu sou o Guesa” e, enfatizando a oposição que existe entre o destino deles. O índio também aponta todas as dificuldades pelas quais passou durante o seu caminho até o exato momento: feriram o seu crânio, derramaram seu inocente sangue, negaram-lhe o grau escolar, a opinião pública o julgou estranho, o chamaram de ladrão, amores o traíram. Em seguida, o Guesa contrapõe a sua posição de exilado à coroação de Dom Pedro II, e também à missão que coube a cada um dos dois: ao Guesa, o sacrifício, e a Dom Pedro II, “as chaves do tesouro, grande nação”, enquanto o primeiro “morre no exílio”, o segundo “vive qual uma imagem de ouro”. O canto finaliza quando o Guesa se questiona “não tenho mais refúgio sobre a Terra?”, e em seguida conclui que a sua glória e o seu descanso encontram-se: “nos seios azuis da natureza,/ nas chamas dos vulcões, do sul nos grandes/ mares, ao ocidentes, além dos Andes,/ Que irá na glória descansar o Guesa!”.

O tom de desilusão do Guesa com o imperador e com o seu próprio destino é cortado por suas viagens à Tarrytown e para a Filadelfia, que fazem com que o Guesa tenha um sopro de vida novamente. Entretanto, não demora muito para que a personagem retorne a esse sentimento de tristeza diante da civilização, já às portas do inferno.

Do vício e da corrupção a alma se afasta,  
 Que as musas respeitou. Vergonha à lira  
 Que os antros a ignorar, que o mal devasta,  
 A bem do social aí não s’inspira!

Porque os males que estão na sociedade,  
 Em todos ‘stão, qual no ar, que à luz se agita,

A contágio da peste; e a liberdade  
Só fugindo, ou vencendo à morte, evita

Feliz quem houve os anos seus primeiros  
De nobres pais virtuosos à pureza!  
Esse combaterá seus próprios erros,  
Voltando sempre à antiga natureza:

E exprobará dos vórtices d'enredo  
Ao que o traiu, sem tréguas para o mundo!  
Ai do que houver, porém, vergonha ou medo  
Da própria consciência no profundo,

Embora formas, a aparência embora,  
Lhe entenderás, sutil, falsa a harmonia:  
Não são auroras boreais a aurora,  
Nem a luz dos incêndios luz do dia

– E assim fez ele o corpo de delito  
Do seu tempo; e ora a máscara rasgando  
Da hipocrisia social, e invicto,  
O homem odiou, à humanidade amando:

Porque, não haver mais crucificados,  
Quando há mais do que nunca fariseus,  
Indica... e a vós mesmos os cuidados  
Deixo da conclusão dos Cantos meus.

Românticos nos vi, noite bailando  
Do Brocken no Amazona antigamente.  
Heis clássica Farsália em dia algente  
No Hudson. Para o Guesa perlustrando.

Bebe à taberna às sombras da muralha,  
Malsólita talvez, de Jericó,  
Defesa com o índio– e s'escangalha  
De Wall Street ao ruir toda New York:  
(SOUSÂNDRADE, 2012, p.357-358, canto X).

Esse é o último canto do Guesa antes de entrar no inferno. Ele afirma fugir da corrupção e do vício e declara que o mal está na sociedade, em todos os lugares “qual no ar, que à luz se agita”. A corrupção é comparada a um contágio de peste e, segundo o Guesa, somente fugindo ou vencendo a morte é que se pode vencê-la. Na terceira estrofe, retoma a crítica que fizera à educação e afirma que feliz é quem teve nos seus primeiros anos de vida pais virtuosos, pois somente assim é possível combater seus próprios erros, “voltando sempre à antiga natureza”, aqui novamente a idealização de um paraíso original, desprovido de maldade e de vícios. Retoma a crítica aos fariseus, hipócritas que

seguem a bíblia apenas aparentemente, “não são auroras boreais, a aurora/ nem a luz dos incêndios luz do dia”, “da hipocrisia social, e invicto,/o homem odiou, à humanidade amando”.

Retomando o episódio “A noite das bruxas” do *Fausto*, o Guesa afirma que já vivenciou essa festa das bruxas no Brocken no Amazonas (canto II, dança do Tatuturema): “românticos vos vi, noite bailando/ do brocken no Amazona antigamente;/ heis clássica Farsália em dia algente/ No Hudson. Para o Guesa perlustrando.” A referência à épica *Farsália*, de Lucano, é uma clara apologia à República, uma vez que o tema principal da *Farsália* é a história das guerras civis que precederam a queda da República romana, travadas entre os partidários de César e Pompeu e que terminou com a vitória de César. Entretanto, Lucano posiciona-se como fortemente republicano, caracterizando César como um vilão. A partir da comparação com a épica de Lucano, diante do rio Hudson, o Guesa apenas observa a muralha de Jericó<sup>10</sup> caindo diante de si. Após a queda, o Guesa finalmente entra no centro comercial de Wall Street.

Tendo em vista os aspectos negativos, ou criticados até esse momento da épica, as próximas 176 estrofes que compõem a segunda descida da personagem Guesa ao inferno (Inferno de Wall Street) terão um tom ainda mais satírico e irônico. O inferno se inicia com o Guesa fugindo dos Xequês muíscas que pretendiam sacrificá-lo e “penetra em New-York-Stock-Exchange” (*ibidem*, Canto Décimo, p. 231) censurando já nas primeiras estrofes a corrupção e a fraude no governo do presidente Grant, a especulação financeira na bolsa de valores e a degradação dos valores morais daquela sociedade. Faz referência a deturpação da religião evidenciada pela acusação de adultério envolvendo Henry Ward Beecher, pastor da igreja de Plymouth, no Brooklyn, critica a fragilidade da instituição familiar e o decorrente divórcio, além do desvio do papel social imposto às mulheres.

(Xequês surgindo risonhos e disfarçados em railroad-menagers, stockjobbers, pimpbrokers, etc etc, apregoando:)  
Harlem! Erie! Central! Pennsylvania!

---

<sup>10</sup> Na Bíblia, no Antigo Testamento, no livro de Josué 5:13-6:27, é relatado que após os israelitas atravessarem o rio Jordão, cercaram a cidade por 7 dias, e as muralhas desmoronaram com o poder divino e então a cidade foi invadida e totalmente destruída, sob a liderança de Josué.

= Milhão! Cem milhões!! Mil milhões!!!  
 – Young é Grant! Jackson,  
 Atkinson!  
 Vanderbilts, Jay Goulds, anões!  
 (SOUSÂNDRADE, 2012, p.358, canto X).

A didascália do início da estrofe cita os xeqes muíscas: sacerdotes que perseguem o Guesa para matá-lo e dos quais o índio pensa ter se livrado após a sua fuga aos Estados Unidos. Segundo Carlos Torres-Marchal, os xeqes, nesse canto, aparecem disfarçados como administradores de ferrovias (railroad menagers), corretores da bolsa (Stockjobbers) e pimpbrockers (donos de prostíbulos). O início do Inferno trata das ações ferroviárias negociadas na Bolsa de Valores, pois após a “Guerra Civil norte-americana (1861-1865), a construção de estradas de ferro atingiu o auge dos Estados Unidos, propiciada pela expansão do país rumo ao Pacífico” (TORRES-MARCHAL, 2016, p. 47).

Houve lucros e ganhos exorbitantes para os empreendedores de estradas de ferro nesse período, entre as principais, Harlem e Central (pertenciam à família dos Vanderbilts); Erie (pertenciam às famílias de James Fisk e Jay Gould; e Pennsylvania, que se refere à empresa *Pennsylvania Railroad*. Os travessões duplos introduzidos no terceiro verso indicam um tom de oferta de compra ou venda, como se um corretor da Bolsa assumisse a voz do poema. Segundo Carlos Torres-Marchal, a *Erie* está cercada pelas ferrovias dos Vanderbilts, “lembrando uma falida e rumorosa tentativa de compra. Em 1867, Cornelius Vanderbilts decidiu comprar a ferrovia *Erie*, mas esta começou a emitir ações ilegalmente.” (*ibidem*, p. 48). Os Vanderbilts eram os grandes detentores do monopólio ferroviário estadunidense, maior do que James Fisk e Jay Gould, apesar destes últimos também serem grandes empresários do período.

Nos versos seguintes, comparam-se dois personagens gerentes de ferrovias (Young e Atkinson) a dois presidentes norte-americanos (Grant e Jackson). Segundo Carlos Torres-Marchal, as biografias de Ulysses S. Grant e Andrew Jackson apresentam várias características comuns: os dois foram presidentes dos Estados Unidos por dois períodos consecutivos, (Jackson entre 1829 e 1837 e Grant entre 1869 e 1877) e durante os seus governos houve muitos escândalos de corrupção. Também foram realizados diversos massacres

indígenas. O adjetivo “anões”, atribuído a Vanderbilts e Jay Goulds, parece não assumir o mesmo sentido para ambos. De fato, Jay Goulds “é descrito como frágil e esquelético, um anão que mal media um metro e meio” (*ibidem*, p. 51). “Anão” se refere, pois, a sua altura. Em contrapartida, Vanderbilts era um homem esbelto, então “anões” pode assumir para ele uma conotação moral.

(A Voz mal-ouvida dentre a trovoada:)  
 – Fulton’s Folly, Codezo’s Forgery...  
 Fraude é o clamor da nação!  
 Não entendem odes  
 Railroads;  
 Paralela Wall Street a Chattám...

(Corretores cotinuando:)  
 Pigmeus, Brown Brothers! Bennet! Stewart!  
 Rotschild e o ruivalho d’Astor!!  
 =Gigantes, escravos  
 Se os cravos  
 Jorram luz, se finda-se a dor!...

(NORRIS, Attorney; CODEZO, inventor; YOUNG, Esp, manager;  
 ATKINSON, agente; ARMSTRONG, agente; RHODES, agente;  
 P.OFFMAN E VOLDO, agentes; algazarra, miragem; ao meio, o  
 GUESA:)  
 – Dois! Três! Cinco mil! Se jogardes,  
 Senhor, tereis cinco milhões!  
 = Ganhou! Ha! Haa!Haaa!  
 – Hurrah! Ah!...  
 – Sumiram... seriam ladrões?...  
 (SOUSÂNDRADE, 2012, p.358-359, canto X).

No segundo verso, o poeta faz referência a Robert Fulton, inventor dos primeiros barcos a vapor economicamente viáveis, e a Thomas Codezo, inventor de um sistema, de duvidosa aplicabilidade, que conduz a fumaça e as faíscas das locomotivas (TORRES-MARCHAL, 2016, p. 55). Segundo o eu lírico, esses dois produtos “duvidosos” despertam a fraude da nação e o monopólio econômico dos seus produtos. No quarto verso da primeira estrofe, há a contraposição econômica e literária: “não entendem odes” e *Railroads*, que se refere aos donos das ferrovias, os indivíduos mais ricos dos Estados Unidos.

Na segunda estrofe, continua-se a crítica aos grandes milionários do período, chamados de pigmeus: Alexander T. Stewart (1803-1876), William Bennet Astor (1792-1875) e Cornelius Vanderbilt (1794-1877). O termo “Brown



Brothers” refere-se “a um respeitado banco em Wall Street. D. Pedro II tinha uma conta bancária com eles, mencionada na imprensa durante a visita imperial a Nova Iorque em 1876” (*Ibidem*, p. 60). No terceiro verso, há uma nova contradição, dessa vez social: “Brown Brothers! Bennet! Stewart” e os “Gigantes, escravos/ Se os cravos/ jorram luz, se finda a dor!...” Sousândrade contrapõe os escravos aos milionários americanos, assim como na estrofe anterior criou a oposição dos *Railroads* com a arte e a literatura.

Na terceira estrofe, novamente os grandes empresários americanos aparecem comentando o valor da Bolsa com o Guesa em meio a eles, criando novamente a oposição entre dois grupos: de um lado os milionários fraudulentos que faturam a partir da fraude, do outro, a figura do índio sendo ludibriado por essas vozes constantes apostando na Bolsa e se perguntando se não se tratava de um roubo.

O canto décimo, portanto, no qual está inserido o fragmento "Inferno de Wall Street", apresenta visões distintas sobre a sociedade estadunidense. As críticas concentram-se principalmente na parte em limerick, no momento em que o Guesa desce ao inferno. Nesse sentido, Alessandra Carneiro aponta, em sua tese, um paralelo entre a crítica que Sousândrade realiza em sua épica à sociedade capitalista estadunidense do período do final do século XIX:

O imaginário do mal e trevas infernais permeia toda uma série de obras sobre a *New York Stock-Exchange* produzidas nos Estados Unidos na segunda metade do século XIX. Por isso, podemos pensar Sousândrade em diálogo com esses escritores que foram também seus contemporâneos em Nova York. Em *O Guesa* a associação entre Wall Street e o inferno é reforçada pela referência às célebres descidas ao plano inferior de *Orfeu*, na mitologia grega, de Dante, na *Divina Comédia* e de Eneias, na *Eneida*. A referência à *Divina Comédia* também lembra a obra de James Medbery, *Men and Mysteries of Wall Street* (1870), ao descrever o funcionamento do *Long Room* da bolsa de valores, seu alvoroço, calor e figuras lúgubres. (CARNEIRO, 2016, p. 79)

O inferno de Wall Street contrasta com o Inferno do Tatuturama no que diz respeito ao espaço: natureza e cidade. Cada um desses espaços abre caminhos para novas contradições. A cidade ao mesmo tempo que guarda esse ambiente infernal da Bolsa de Valores, também é o lugar da República tão

idealizada pelo Guesa. A natureza é o local do paraíso, mas ao mesmo tempo é o lugar da falta de civilização e do caos. O Guesa viaja por toda a América, Europa e África em busca do Éden, espaço perfeito e idealizado. A cada viagem o eu lírico desconstrói o ideal paradisíaco, criando uma série de contradições: cidade/natureza, civilização/barbárie e ordem/caos. A estrada do Suna trilhada pelo índio – o seu caminho de morte – não o encaminhou para a perfeição como era sua expectativa inicial, antes o levou a conhecer os diversos problemas tanto na República americana quanto na edênica São Luís.

No texto “O Estado dos índios”, que Sousândrade escreveu ao redator do jornal *O Novo Mundo* em 1888, o poeta aponta a contradição entre esses dois espaços, seus problemas e soluções que o eu lírico busca a cada viagem e a cada deslocamento.

No ano de 1500, ao tocar a transviada frota de Cabral terras de Santa Cruz, as praias combriam-se de um povo manso, nu, inocente e limpo de corpo e espírito, ajoelhando-se se os portugueses se ajoelhavam, seguindo-lhe cândidos todos os gestos, porque então eram verdadeiros, carregando-lhes dos bosques os vinháticos para alevantarem a cruz e consolando os degredados que lhes deixavam ao partir. Pois, como eram os tupiniquins daquele tempo, ainda são os índios de hoje, de quem o governo francês quer informações. Ninguém penetra nas selvas do Amazonas que não encontre a primitiva inocência à imagem dos primeiros habitantes do *Paraíso* de Milton. [...] A grande porta fora aberta à cristã revolução da paz, e tão-somente a República era para entrar por onde saía com todo seu cortejo a escravidão. (SOUSÂNDRADE in WILLIAMS, Frederick, 2003, p. 498).

Nesse artigo, o poeta discute a colonização e o quanto esse processo violento acarretou no caos para os habitantes do paraíso americano. Entretanto, a violência brutal da colonização também abriu as portas para a “cristã revolução da paz”, a “tão-somente república”, quer dizer, apesar dos índios serem descritos como verdadeiros e cândidos, o caos da colonização trouxe a paz cristã na América.

### **3. Da contradição poética para a contradição teórica: um ícone do impasse na crítica literária brasileira.**

#### **3.1. O caso Sousândrade na crítica literária brasileira**

Tendo em vista o hermetismo e o obscurantismo da obra de Sousândrade, o autor tornou-se um “caso” na historiografia literária brasileira, através de um problema de enquadramento de sua poesia no interior de uma tradição. Segundo Frederick Williams, na obra *Sousândrade: vida e obra* (1976), há um impasse na recepção do autor, uma vez que Sousândrade foi temporalmente um poeta romântico, mas sua poesia reflete “uma curiosa mistura de neoclassicismo com o Romantismo, brilhantemente confeccionada, de tal forma que às vezes se assemelha a um simbolista” (WILLIAMS, 1976, p. 206). Williams ainda acrescenta que em alguns momentos Sousândrade se aproxima de uma estética mais parnasiana, em outros momentos, seguindo uma linha antecipadora de algumas tendências *avant-garde*, do Modernismo.

Em 1956, segundo Augusto e Haroldo de Campos, o crítico Fausto Cunha faz a primeira tentativa de avaliação do poeta, ressaltando sua “tremenda importância histórica” (*ibidem*, p. 22) e comparando suas invenções vocabulares com a poesia de Ezra Pound e a prosa de Joyce. No entanto, Fausto Cunha, aproximando-se ainda da crítica de Silvio Romero, destaca os prejuízos de inteligibilidade e desnivelamento estético do autor. Em 1959, Antonio Candido, em *Formação da Literatura Brasileira*, enquadra o poeta como um romântico menor. Candido reconhece a originalidade e a ousadia formal do autor, entretanto, afirma que “o pendor para termos difíceis roça o mau gosto” (CANDIDO, 2012, p. 523)

Sob esta perspectiva, ao ser redescoberto na década de sessenta do século XX, instaura-se um embate na recepção do poeta a partir de duas perspectivas distintas de pensar a tradição literária brasileira. A primeira refere-se ao conceito de sistema literário orgânico, consolidado por Antonio Candido, na *Formação da Literatura Brasileira*. Esse sistema, segundo o autor, refere-se a um conjunto de obras ligadas por denominadores comuns e características internas semelhantes que se manifestam historicamente e fazem da literatura

um todo orgânico. De acordo com Candido, quando a atividade dos escritores de um dado período se integra a tal sistema, ocorre a formação da continuidade literária, ou seja, a formação de uma tradição. A segunda concepção, formulada por Haroldo de Campos, na obra *O Sequestro do Barroco na formação da Literatura Brasileira: o caso Gregório de Mattos*, problematiza esse posicionamento historicista da tradição crítica literária brasileira de Antonio Candido. Segundo Campos, o projeto desenvolvido por Candido na *Formação*, reafirma fortemente a “questão da origem” (CAMPOS, 2011, p. 19). Haroldo de Campos questiona esse mapeamento coeso de um plano da história literária, que implica certa evolução linear das obras, as quais formariam, em conjunto, um todo integrativo e orgânico. O centro da crítica de Haroldo de Campos é a noção de sistema estabelecida por Antonio Candido, a qual implica a marginalização de autores como Gregório de Matos, Sousândrade e Pedro Kilkerry, por não apresentarem “denominadores comuns, que permitam reconhecer as notas dominantes duma fase”<sup>11</sup>. (CANDIDO, 2012, p. 25)

*A Formação privilegia – e o deixa visível como uma glosa que lhe percorre as entrelinhas – um certo tipo de história: a evolutiva-linear-integrativa, empenhada em demarcar, de modo encadeado e coerente, o roteiro de “encarnação literária do espírito nacional”; um certo tipo de tradição, ou melhor, “uma certa continuidade da tradição” aquela que, “nascida no domínio das evoluções naturais”, foi “transposta para o do espírito”, ordenando as produções deste numa “continuidade substancial, harmoniosa, excludente de toda perturbação que não caiba nessa progressão finalista (veja-se, no caso do próprio*

---

<sup>11</sup> Os lugares de fala são determinantes no embate entre Antonio Candido e Haroldo de Campos. O Movimento da Poesia Concreta, de que Haroldo de Campos foi um dos ideólogos, representou a busca de um ideal artístico distante das preocupações teóricas de Candido, voltado para uma teoria que apontasse a superação da dependência e da literatura como discurso empenhado do ponto de vista político. O caso Sousândrade foi apenas um dos motivos de uma polêmica travada entre diferentes posições entre a historiografia literária e a teoria literária, especialmente por volta dos anos 60/70, que é o período no qual se manifesta com mais acidez a crise dos estudos literários no Brasil. Essa crise se expressou em função de uma maior ou menor centralidade da História entre os grandes teóricos/nas grandes teorias? dos estudos literários. De um lado surgiu a fascinação com o formalismo russo, com o *new criticism* e o estruturalismo na UFRJ e na PUC-SP e de outro, na USP, a teoria de Antonio Candido que se baseia na dialética entre sociedade e forma literária?. Nessa perspectiva, Haroldo de Campos, professor da PUC-SP, ao questionar os pressupostos de Antonio Candido na obra *Formação da literatura brasileira*, representa um ponto de vista também institucional >>> Ana, reveja a nota toda, ela está um pouco truncada e, talvez, muito rápida. Considere a possibilidade de tirá-la da nota e integrá-la ao texto.

Romantismo que lhe serve de paradigma, a minimização de Sousândrade, por sinal “barroquizante” em largos aspectos de sua dicção, notadamente no *Guesa*). [...] Com base nesses pressupostos, constitui o seu modelo de descrição e de explicação. O modelo é necessariamente redutor: o que nele não cabe é posto à parte, rotulado de “manifestações literárias” por oposição à “literatura” propriamente dita enquanto “sistema”. (CAMPOS, 2011, p. 37)

Autores como Sousândrade, Gregório de Mattos e Pedro Kilkerry são marginalizados por não apresentarem a noção de continuidade da tradição. Nesse sentido, Haroldo de Campos propõe uma alternativa: o estudo da literatura a partir de uma História Sincrônica. O autor propõe uma história que revele os momentos de ruptura e transgressão e que entenda a tradição não de um modo “organicista” (*ibidem*, p. 24), mas como uma “dialética da pergunta e da resposta, um constante e renovado questionar da diacronia pela sincronia” (*ibidem*, p. 65). Sob esta perspectiva, Augusto e Haroldo de Campos, ao resgatarem a poesia de Sousândrade, valorizam sobretudo os aspectos que rompem com a tradição. Segundo esses críticos “uma das características do movimento de renovação literária que se consolidou neste século é a de ser ele acompanhado pelo redescobrimento [...] de poetas boicotados e obscurecidos pela rotina de uma tradição” (*ibidem*, p. 23). Seguindo essa linha, os irmãos Campos reavaliam a poesia de Sousândrade a partir de quatro principais características: o barroquismo e imagismo, estilo metafísico-existencial, estilo conversacional-irônico e estilo sintético-ideogrâmico. Em todas as características, a poesia de Sousândrade é sempre comparada aos *Cantares* de Pound, à poesia de Byron, Hölderlin, Corbière, Shakespeare, Lamartine, James Joyce, Nerval, Novalis, Höltz e outros poetas europeus (*ibidem*, p. 26-74)

Na revisão realizada por Haroldo e Augusto de Campos, a poesia de Sousândrade, sobretudo nos dois principais momentos da épica, (o canto II, “Tatuturama” e o canto X, “Inferno de Wall Street”) é comparada aos principais autores modernos europeus, isso como uma forma de reabilitar e enfatizar o valor da obra sousandradina. As transgressões e as rupturas com a tradição literária brasileira são o centro de análise de Augusto e Haroldo de Campos<sup>12</sup>,

---

<sup>12</sup> Frederick Williams afirma que Sousândrade foi um inovador, experimentando formas poéticas e criando neologismos; ao mesmo tempo, tinha predileção pelas formas

uma vez que Sousândrade, “diferentemente dos lacrimatórios e dos estereótipos da sensibilidade em que tantos de seus contemporâneos se extravasaram” transforma o *pathos* romântico em “fundação do ser mediante a palavra” semelhante ao que Holderlin executou em sua poesia e “de um modo geral, com certa linha moderna do Romantismo germânico, de que também Novalis é outro expoente.” (*ibidem*, p. 32-34).

Na mesma perspectiva de Haroldo de Campos, Affonso Ávila, em *O poeta e a consciência crítica* (2008), revisa alguns conceitos e alguns “velhos tabus de uma historicidade apoiada na divisão estanque de etapas e escolas de estilo” (ÁVILA, 2008, p.19), concebendo a tradição literária brasileira sob uma perspectiva distinta da qual Candido analisou na *Formação*. Seguindo uma sequência que resgata o barroco, Ávila pensa a tradição a partir de “uma insinuação de formas barroquizantes que se caracteriza pela propensão inventiva e pela criatividade da linguagem”. (*ibidem*, p.20). Essa tradição basicamente começaria em Gregório de Mattos, passaria por Claudio Manoel da Costa e Sousândrade, e chegaria nos modernistas Mário de Andrade, Oswald de Andrade, João Cabral de Melo Neto e Guimarães Rosa.

Ao analisar também a tradição por um viés mais barroquizante e de propensão mais criativa da linguagem, Luiz Costa Lima, no ensaio “O campo visual de uma experiência antecipadora” (COSTA LIMA, 1982, p. 395), elenca uma série de diferenças entre os românticos Gonçalves Dias e Sousândrade. Essas diferenças, de modo geral, se dariam pelo fato de Sousândrade fazer parte dessa tradição mais inventiva da linguagem, destoando do nacionalismo exacerbado de seus contemporâneos. Essa ruptura, segundo Luiz Costa Lima, seria a causa da marginalização do poeta nos mais variados manuais de história literária brasileira. As argumentações do crítico se baseiam no sentimento de “autopiedade romântica” que faz com que “as associações linguísticas de Gonçalves Dias sejam previsíveis, carentes de uma linguagem transfiguradora, portando uma eloquência ritmicamente sustentada em termos fixos e em personagens típicos” (COSTA LIMA, 1982, p. 399-400).

---

arcaicas. Segundo o crítico, a sua revalorização na década de 60 se dá justamente por conta dos aspectos daquilo que é “diferente e excepcional em sua obra, ou seja – os lances vanguardistas” (WILLIAMS, 1976, p. 75). Nesse sentido, os irmãos Campos, na revisão importante que realizaram da obra de Sousândrade, priorizaram sobretudo os aspectos modernistas e de transgressão com a tradição na obra do poeta.

A causa desses problemas e impasses ao enquadrar o poeta Sousândrade em uma tradição literária brasileira, surge, em parte, justamente do pressuposto de análise que aborda os autores brasileiros a partir de uma perspectiva das literaturas centrais. Franco Moretti, no artigo “Conjeturas sobre a Literatura Mundial”, ao pensar a respeito da existência de uma Literatura Universal, afirma que esse sistema é uno e desigual pois, segundo o autor, é formado a partir de um centro e de uma periferia. “Isso é o que significa uma e desigual: o destino de uma cultura (geralmente uma cultura da periferia) é cortado e alterado por outra cultura (do centro) que a ignora completamente” (MORETTI, 2001, p.52).

Luís Bueno, ao relativizar essa noção de centro para pensar a literatura brasileira, no artigo “Literatura Mundial e Tradição Interna”, de 2009, aponta a maneira com que a crítica literária brasileira tende a vislumbrar a sua tradição literária como marcada pelo atraso e considerar que esta só avança por exceção, justificando-se pela genialidade de escritores como Machado de Assis e Guimarães Rosa. Os que fogem da genialidade, ou desse sistema literário, são renegados à margem das discussões. Para tanto, Bueno propõe:

“se o que foge do padrão das literaturas centrais for visto como uma característica e não como um rebaixamento ou como uma impostação falhada é possível se fazer uma leitura das obras que se distanciam dos modelos canônicos centrais” (BUENO, 2009, p.125)

Isso se daria, a partir do ponto de vista de Luís Bueno, uma vez que se faria uma leitura sob uma perspectiva de ser da literatura brasileira. Sob este aspecto, pretendemos analisar a poesia de Sousândrade não sob a perspectiva das literaturas centrais, mas sob um prisma interno da literatura brasileira.

O exemplo apontado por Luís Bueno é o caso de Guimarães Rosa, enquadrado no interior de um regionalismo da década de 30. Ao restringir a literatura de 30 exclusivamente ao regionalismo, o que teremos no horizonte é um amplo painel que exclui experiências muito diferentes entre si como a individualidade de Guimarães Rosa. O romancista, segundo Bueno, não emerge como algo excepcional, mas antes orgânico em relação à tradição a que pertence e ao que está na periferia do cânone.

Nesse enquadramento, a obra de Rosa não se construiria como “superação” dos limites estreitos do romance de 30, mas sim na relação com ele, às vezes partilhando certos elementos explorados por autores que, em geral, são vistos como apenas “superados” por ele, num complicado jogo de continuidades e pequenos deslocamentos em relação à geração que escreveu o romance de 30. **Em suma: olhar da periferia e para a periferia – seja a da literatura mundial, seja a do cânone brasileiro – abre uma perspectiva que pode permitir entender de outra forma a literatura que se faz neste canto do mundo e o lugar que ela ocupa quando posta em confronto com outras literaturas, inclusive as centrais.** (*ibidem*, p. 130, grifos meus).

Nesse sentido, Sousândrade, assim como Guimarães Rosa, não constrói um exemplo de superação dos limites poéticos do Romantismo brasileiro, antes está em relação com esses autores, “num complicado jogo de continuidades e pequenos deslocamentos” com a tradição. Apesar de boa parte da crítica do poeta enfatizar o desvio que a poesia de Sousândrade representa no interior de uma tradição literária brasileira, sua obra apresenta diversos pontos de interlocução com os seus contemporâneos, tanto no aspecto formal como no temático. Ainda que ele apresente uma descontinuidade no trabalho com a linguagem, o autor guarda laços com a tradição literária brasileira, sobretudo com o também maranhense, Gonçalves Dias. A partir dessa perspectiva interna para se pensar a poesia de Sousândrade, esta dissertação se propõe analisar alguns possíveis enlaces e desvios entre *O Guesa* e a tradição literária brasileira, tendo em vista a sua recepção crítica na década de sessenta.

As continuidades e os desvios da tradição ocorrem em grande medida pelo impasse fortíssimo existente na literatura brasileira entre uma lógica cosmopolita e uma lógica nacional. Se Sousândrade foi recusado pelos românticos por sua ausência de “nacionalismo”, o autor foi valorizado na década de 1960 pelos irmãos Campos por antever a modernidade poética do século XX. Nesse sentido, esse impasse entre nacionalismo e cosmopolitismo é uma questão importante para a reflexão em torno desta poesia.



### 3.2. O impasse na representação: nacionalismo versus cosmopolitismo.

“Este Brasil é já outro Portugal”<sup>13</sup> (BRASIL, 1995, p. 29). Desde as primeiras manifestações literárias no país existe o interesse pela definição da autonomia literária brasileira. Com o desenvolvimento da crítica, no Romantismo, o grupo fluminense representado por Gonçalves de Magalhães e a sua revista *Niterói-Revista Brasiliense* defende o conceito de literatura nova até culminar na ideia de autonomia e transformação da língua literária brasileira, como um modo de se diferenciar. Desde Gonçalves de Magalhães, passando por Gonçalves Dias, José de Alencar até chegar em Machado de Assis, este último com o ensaio *Instinto de Nacionalidade* (1873), todos refletem sobre o nacionalismo e cosmopolitismo.

Dentro desse panorama crítico que busca estabelecer uma diferença entre a literatura produzida no Brasil e a literatura europeia, Antonio Joaquim de Macedo Soares, em 1860, no artigo “Da Crítica Brasileira”, relativiza as influências estrangeiras como uma forma de descentralizar a França como o centro das influências. Segundo Assis Brasil, Macedo Soares “foi um crítico militante ao nível – sem exagero – de Machado de Assis”. (*ibidem*, p. 30).

A nossa literatura está neste caso. Falta-lhe a experiência para observar de si própria conselhos que a má educação não devia seguir. Em nossa ignorância não conhecemos senão a literatura francesa; todas as outras vemo-las através do prisma das traduções francesas. Falo da generalidade, pois contados são os que podem conversar com intimidade com Schiller ou Martinez de la Rosa, Byron ou Goethe, Cooper ou Manzoni na língua própria deles. **Daí a influência onipotente dos livros franceses, influência muito aplicável, utilíssima e que a crítica estaria bem longe de temer, se tivéssemos o contrapeso maduros encobertos aqui e ali nas ruínas safras da imprensa parisiense; saberíamos extrair a pérola da concha, lapidar o diamante bruto e separar da terra as palhetas de ouro.** (grifos meus) (SOARES *apud* BRASIL, 1995, p. 31).<sup>14</sup>

<sup>13</sup> Expressão de Fernão Cardim, escrita em 1590.

<sup>14</sup> A respeito da influência francesa na literatura brasileira, que Macedo Soares aponta como sendo a predominante, o crítico Bernardo Ricupero na obra *O Romantismo e a Ideia de Nação no Brasil* (1830-1870), afirma que o Romantismo latino-americano é basicamente derivativo da cultura francesa. “No momento romântico, substituindo as antigas metrópoles coloniais, a grande referência intelectual ibero-americana será a

Assis Brasil, em *Teoria e Prática da crítica literária* (1995), coloca o texto de Macedo Soares como parte do desenvolvimento da crítica e teoria literária no Brasil, pois segundo o crítico, o objetivo central dos autores era construir a verdadeira literatura nacional, sem macaquear ninguém (BRASIL, 1995, p. 30). Para Afrânio Coutinho, o principal e mais completo texto que aborda a questão da nacionalidade literária é “A originalidade da literatura brasileira”, de Joaquim Norberto. Indo de encontro ao que Macedo Soares afirma em seu texto, Norberto trata a questão do nacionalismo na literatura brasileira pela dialética entre originalidade e imitação, afirmando como só a partir dessa dialética é possível alcançar a nacionalidade na literatura.

A originalidade da literatura de qualquer nação se demonstra por si mesma. Transuda de suas obras nessa cor local que provém da natureza e do clima do país. Patenteia-se dando a conhecer-se nos próprios costumes, usos e leis da sociedade. Mostra-se

---

França. Sua influência não é, porém, mero modismo, já que o meio intelectual latino-americano e o francês enfrentam ordem de problemas em certo ponto similar” (RICUPERO, 2004, p. 45). Segundo Ricupero, o Romantismo francês será principalmente uma resposta ao novo mundo que surge com a Revolução, pois o Romantismo, de maneira geral, nasce junto, no século XVIII, com a dupla revolução, a econômica na Inglaterra e a política na França. Não por acaso, num primeiro momento, William Wordsworth, William Blake, S.T. Coleridge e Friederich Holderlin, cheios de esperanças, dedicarão poemas ao que Percival Shelley chamou de “grandes acontecimentos da época” (*Ibidem*, p. 46). A Revolução Francesa influenciou grandemente o Romantismo alemão também, “estas aspás não se fecham como nenhum outro acontecimento político, ela deu impulso aos intelectuais alemães. O irrompimento dos primeiros românticos é o *Sturm und Drang* que passou pelas experiências da revolução. Na França havia ocorrido coisas que convenceram imediatamente os contemporâneos na Alemanha de que seriam significativas para a história do mundo, e que ainda provocariam horror e admiração nas gerações futuras. Tratavam-se de acontecimentos que, já no momento em que ocorriam, irradiavam um brilho mítico e que eram interpretados como as primeiras cenas do nascimento de uma nova era” (SAFRANSKI, 2010, p. 31). Ferdinand Denis na obra *Resumo da história literária do Brasil* (1978) aponta que a literatura francesa influenciou muito mais a literatura brasileira que a produção literária portuguesa. “Mas, fato verdadeiramente notável é a influência que nossa literatura (a francesa) exerce hoje em dia sobre a dos brasileiros. Orgulham-se estes dos autores que fixaram a sua língua; mas leem os poetas franceses, conhecendo-os a quase todos. O papel que nos cabe desempenhar nesse país é ainda muito significativo, e se os ingleses têm, mais do que nós, a influência comercial que em toda a parte lhes caracteriza a atividade, devemos contentar-nos com ver uma nação esplendente de juventude e de engenho afeiçoar-se às nossas produções literárias, por causa destas modificar suas próprias produções, e estreitar através dos liames espirituais os que devem existir na ordem política”. (DENIS *apud* CÉSAR, 1978, p. 41).

nas inspirações da religião que segue o povo. Distingue-se finalmente nas suas ficções históricas, derramando um reflexo dessa glória que faz pulsar de entusiasmo os corações bem gerados. Assim a literatura que não for servilmente modelada por outra ou que não tiver nascido debaixo de sua influência, apresentará sempre uma tal ou qual originalidade proveniente do espetáculo da natureza que oferece o país; da sensação do clima que o cerca; dos costumes, dos usos, das leis de seus habitantes; da religião que irmana as famílias; da glória, a mais cara de todas as heranças, pois que se apoia na história e tradições, que ligam o presente ao passado, e ainda dessa poesia universal que pertence a todos os povos; que se reproduz em todos os séculos, que se alimenta de todas as paixões que vive no íntimo de todos os peitos e que se modifica segundo a influência dessas diversas causas que atuam sobre ela. (NORBERTO *apud* COUTINHO, 1968, p. 103).

Para Joaquim Norberto, a nacionalidade na literatura só pode ser obtida a partir de duas fontes principais: a natureza (que inclui a história do país, o clima, os costumes, os usos, as leis de seus habitantes e a religião) e a imitação da poesia universal. A primeira fonte deve ser a principal para que então se possa vencer a mera imitação dos estrangeiros. Afrânio Coutinho afirma que segundo Joaquim Norberto, a literatura brasileira não mostra logo no início uma influência marcante da natureza do Novo Mundo, pois a educação portuguesa e o exemplo que legaram os autores europeus impediam um maior intercâmbio entre os escritores brasileiros e a terra natal. Isso, segundo Coutinho, afogava o espírito nacional.

O problema de representar o Brasil e imprimir na literatura uma cor local que a diferenciasse do contexto europeu foi a grande questão que permeou todo o Oitocentos brasileiro. A publicação de Magalhães do “Discurso sobre a História da Literatura no Brasil” (1836) e a sua épica *A confederação de Tamoios*, gerou uma forte polêmica entre os autores do período, como Gonçalves Dias e José de Alencar. As críticas literárias de José de Alencar, autor importante na formação da crítica literária no Brasil, estão dispersas nos seus prefácios e posfácios das suas obras. Além das críticas em torno da épica de Magalhães, Alencar escreveu “A comédia brasileira” (1857), “Prólogo de *As Asas de um Anjo* (1859), posfácio de *Diva* (1865), “Castro Alves” (1868), pós-escrito de *Iracema* (1870), “Benção paterna”, prefácio de *Sonhos d’ouro* (1872), *Como e Porque sou Romancista* (1873), “Questão filológica” (1874), “O nosso Cancioneiro” (1874), “

O Vate Bragantino" (1874), "Teatro brasileiro: a propósito d'O Jesuíta (1875), "O Protesto" (1875), as crônicas *Ao correr da pena* (1874) e as polêmicas com Joaquim Nabuco e Franklin Távora. Todos esses textos tratam basicamente da nacionalização da literatura brasileira, do problema da língua e de uma criação literária que tenha um estilo brasileiro.

A respeito da linguagem, Alencar discorreu contra o purismo classicizante, inclusive essa é a sua principal crítica a *Confederação dos Tamoios*. Segundo Alencar, a literatura brasileira deve respeitar a evolução do idioma português como uma forma de diferenciação da língua da metrópole. Esse embate a respeito da língua na representação do indígena ou do sertanejo está expresso sobretudo nos prefácios de *Diva*, *Iracema* e *Sonhos d'ouro*, também nos textos "Questão filológica" e o "Nosso Cancioneiro"<sup>15</sup>.

Uns certos profundíssimos filólogos negam-nos, a nós brasileiros, o direito de legislar sobre a língua que falamos. Parece que os cânones desse idioma ficaram de uma vez decretados em algum concílio celebrado aí pelo século XV. Nós, os escritores nacionais, se quisermos ser entendidos de nosso povo, havemos de falar-lhe em sua língua, com os termos ou locuções que ele entende, e que lhe traduz os usos e sentimentos. Não é somente no vocabulário, mas também na sintaxe da língua, que o nosso povo exerce o seu inalienável direito de imprimir o cunho de sua individualidade, abasileirando o instrumento das ideias [...]. **Se nós, os brasileiros, escrevêssemos livros no mesmo estilo e com o mesmo sabor dos melhores que nos enviar Portugal, não passaríamos de uns autores emprestados; renegaríamos nossa pátria, e não só ela, como a nossa natureza que é o berço dessa pátria.** (grifos meus) (ALENCAR apud COUTINHO, 1968, p. 115).

O problema de representar a nacionalidade brasileira sem cair na mera imitação perpassa a ideia de nação e de pátria. Tanto Bernardo Ricupero, na

---

<sup>15</sup> Afrânio Coutinho afirma: "tem-se contestado que Alencar tivesse tido a intenção de criar uma "língua brasileira", e muito menos assim denominá-la. Pensam que apenas quis defender as transformações operadas no idioma em sua passagem para a América. Todavia, o exame desprevenido dos textos mostra-nos Alencar em posição nítida de quem quer expressar-se à maneira brasileira, cujos direitos defende, como igualmente defende o privilégio do escritor criar neologismo e usar a fala do povo e da sociedade que o cercam, dando-lhe guarida na linguagem escrita, literária". (COUTINHO, 1968, p. 114)

obra *O Romantismo e a ideia de nação no Brasil (1830-1870)* (2004), como Rüdiger Safranski, em *Romantismo: uma questão alemã* (2010), assumem que a Revolução Francesa foi o marco inicial para o surgimento do nacionalismo, não apenas na França e no contexto europeu como também na América Latina. Segundo Safranski, a Revolução Francesa havia feito surgir uma *Grande Nation* que inundava a Europa com o poder amedrontador da força das armas. Essa grande história bem-sucedida, segundo o crítico, contagiava toda a Europa, “por isso na Alemanha – que estava longe de ser uma nação com estados unificados – se começa a perguntar o que significava exatamente ‘Alemanha’” (SAFRANSKI, 2010, p. 162). A partir desse questionamento, gerou-se um “desejo de autoafirmação que redundou em uma busca inesgotável por aquilo que hoje se denomina “identidade alemã”. (*ibidem*, p. 166).

Ricupero aponta as diferenças de conceitos de nação entre os franceses e os alemães, sendo que, para os primeiros, pertencer à nação seria algo primordialmente do domínio da política, ou seja, qualquer homem que aceitasse os princípios jurídicos da nação poderia ser francês. “No limite, como quis a ala mais radical da Revolução Francesa, os jacobinos, a própria Revolução deveria ser universal, libertando todos os homens da opressão dos reis” (RICUPERO, 1995, p. 14). Paralelamente aos franceses, começa a desenvolver-se na Alemanha uma concepção rival de nação. A concepção alemã, segundo Ricupero, defende que qualquer nação, ao mesmo tempo que se define internamente através de um processo de homogeneização, também estabelece sua identidade pela rivalidade externa com as demais nações, que lhe aparecem como “outros”. “Isto é, o processo de formação de identidade nacional, como qualquer processo identitário, é, em grande medida, negativo; nos definimos, em boa parte, naquilo que somos diferentes dos demais” (*ibidem*, p. 15). Ou seja, para os alemães, a ideia de nação estava pautada pela diferença linguística e cultural das demais nações.

O conceito de nação na América Latina, segundo Ricupero, será um tanto distinto daquele preconizado na Alemanha e na França. A ideia de nação na América Latina “surge da divisão administrativa dos impérios espanhol e português e não de distintas e pretensamente antigas tradições linguísticas, étnicas e religiosas” (*ibidem*, p.26).

Ou seja, não há muito dúvida de que as noções americanas são o produto da engenharia institucional de suas elites políticas e não o reflexo de um passado imemorial. Ao contrário, na falta desse passado, foi preciso procurar inspiração no futuro para a nação, que passou a ser entendida, em grande parte, como projeto. A nação no Brasil e, de maneira geral, na América, só se torna, portanto, uma possibilidade depois da independência. [...] A consciência que se desenvolve entre os colonos americanos, durante o período de dominação da Espanha e Portugal, é principalmente de sua diferença em relação aos “peninsulares” e “reinóis”. Com o tempo, o termo “americano” passa a ser usado para marcar a distinção em relação a europeus, enquanto “espanhol” e “português” são utilizados como diferença diante dos índios, incluindo também os negros e os mulatos. (*ibidem*, p. 27).

Sob essa perspectiva, após Ricupero descrever a Revolução Francesa como um momento crucial para a formação do Romantismo não apenas no contexto francês, mas também no contexto alemão, o crítico aponta como o Romantismo latino-americano se relaciona com a formação do Romantismo europeu. Segundo Ricupero, o Romantismo latino-americano foi uma reação ao fim do Antigo Regime, “é preciso pôr fim às antigas formas políticas, estéticas e de pensamento, substituí-las por formas novas, reagir a essas novas criações” (*ibidem*, p. 79). E sob esse aspecto, a ideia de nação se mostra de extrema importância para a realização dessa diferenciação com a colônia. “Não por acaso, o Romantismo brasileiro teve como cenário histórico os anos posteriores à independência” (*ibidem*, p. 85). Deste modo, a tarefa que se impunha aos escritores do período era a de completar a emancipação política, dotando a nação em constituição (já independente da metrópole) de maior autonomia cultural, quer dizer, após a independência política era necessário também realizar a independência literária do Brasil.

A recusa do padrão europeu e a busca por parte dos autores pela formação da literatura e historiografia brasileira gerou a dialética que Antonio Candido afirma já de saída no ensaio “Literatura e cultura de 1900 a 1945”<sup>16</sup>. O crítico afirma que se houvesse a possibilidade de estabelecer “uma lei de evolução da nossa vida espiritual, poderíamos talvez dizer que toda ela se rege

---

<sup>16</sup> Capítulo presente na obra *Literatura e sociedade* (2000).

pela dialética do localismo e do cosmopolitismo, manifestada pelos modos mais diversos (CANDIDO, 2000, p. 109).

Ora a afirmação premeditada e por vezes violenta do nacionalismo literário, com veleidades de criar até uma língua diversa; ora o declarado conformismo, a imitação consciente dos padrões europeus. Isto se dá no plano dos programas, porque no plano psicológico profundo, que rege com maior eficácia a produção das obras, vemos quase sempre um âmbito menor de oscilação, definindo afastamento mais reduzido entre os dois extremos. E para além da intenção ostensiva, a obra resulta num compromisso mais ou menos feliz da expressão com o padrão universal. O que temos realizado de mais perfeito como obra e como personalidade literária (um Gonçalves Dias, um Machado de Assis, um Joaquim Nabuco, um Mário de Andrade), representa os momentos de equilíbrio ideal entre as duas tendências. (*ibidem*, p. 110).

Segundo Candido, o impasse entre o localismo e o cosmopolitismo pode-se chamar dialético por conta da tensão entre o “dato local (que se apresenta como substância da expressão) e os moldes herdados da tradição europeia (que se apresentam como forma da expressão)” (*ibidem*, p. 110). Essa dialética, segundo Antonio Candido, perpassa a literatura brasileira desde Gregório de Matos, no século XVII, Cláudio Manoel da Costa, no século XVIII, todo o Romantismo, no século XIX, até o Modernismo com o expressivo “Grito de brancura em mim” (*Ibidem*, p. 110) de Mário de Andrade, no século XX. Dentro dessa perspectiva, o crítico afirma que há dois momentos decisivos na historiografia literária brasileira que mudam e vitalizam radicalmente toda a inteligência nacional: o Romantismo e o ainda chamado Modernismo.

Ambos representam fases culminantes de particularismo literário na dialética do local e do cosmopolita; ambos se inspiram, não obstante, no exemplo europeu. **Mas, enquanto o primeiro procura superar a influência portuguesa e afirmar contra ela a peculiaridade literária do Brasil, o segundo já desconhece Portugal, pura e simplesmente: o diálogo perdera o mordente e não ia além da conversa de salão.** (grifos meus) Um fato capital se torna deste modo claro na história de nossa cultura; a velha mãe pátria deixara de existir para nós como termo a ser enfrentado e superado. O particularismo se afirma agora contra todo academismo, inclusive o de casa, que se

consolidara no primeiro quartel do século XX, quando chegaram ao máximo o amaciamento do diálogo e a consequente atenuação da rebeldia. (*ibidem*, p. 112).

O Romantismo no Brasil se configura como uma recusa ao padrão lusitano ou, nas palavras de Ricupero, num abandono dos preceitos do Antigo Regime. A independência política foi um primeiro passo para a consolidação de um conceito de nação no Brasil, o segundo passo, segundo Ricupero, seria consolidar uma literatura e uma historiografia propriamente brasileira. Segundo Candido, antes dos românticos havia literatura produzida por escritores nascidos no Brasil, mas não propriamente literatura brasileira como algo consciente. Por outro lado, tal como mostra Antonio Candido, para que a literatura venha a existir como sistema (ou como nação nas palavras de Ricupero), é preciso que haja produtores e consumidores literários que utilizem a mesma linguagem. “Esse processo de formação da literatura brasileira, como da própria nação brasileira, na verdade antecipa e continua a obra dos românticos” (RICUPERO, 2004, p. 86).

Paradoxalmente à construção de uma literatura e crítica brasileiras que os autores tanto buscavam, “tanto a crítica literária como a historiografia romântica brasileira são fundadas por estrangeiros: o francês Ferdinand Denis, os ingleses Robert Southey e John Armitage, e o bávaro Karl Friedrich Phillip von Martius” (*Ibidem*, p. 86).

As relações de Denis com o Brasil, são, por sua vez, indicação clara de que, apesar da independência, continua-se a buscar legitimação cultural fora do país. O francês foi durante a maior parte da vida Conservador e Administrador da Biblioteca Sainte Geneviève, em Paris, tendo residido no Brasil por três anos, entre 1816 e 1819. Passou, a partir daí, a ser procurado, principalmente por brasileiros, como especialista em nossas coisas, uma espécie de brasilianista *avant la lettre*. O fato de ser europeu só pode ter ajudado na sua reputação de erudito. [...] Já aparece, portanto, no trabalho pioneiro de Denis o tema recorrente de nosso Romantismo: realizada a independência política, resta adequar a cultura brasileira à nova condição. [...] A literatura teria que procurar ser original, rejeitando os mitos gregos, que não estariam de acordo nem com o clima, nem com a natureza, nem com as tradições locais. Além do mais, os povos exterminados pelos europeus poderiam fornecer inspiração, sob a forma de fábulas misteriosas e poéticas. Isto é, Denis sugere,



pouco depois da independência, o programa indianista que tanto marcará o Romantismo brasileiro. (*ibidem*, p. 87).

Apesar de Sousândrade apresentar um diálogo profundo com a tradição literária americana<sup>17</sup>, francesa, inglesa e até mesmo alemã, as características nacionalistas e de “país novo” ainda são importantes para o projeto literário no Brasil. Antonio Candido, no ensaio “Literatura e subdesenvolvimento” (2006) afirma que até “mais ou menos o decênio de 1930 predominava entre nós a noção de “país novo”, que ainda não pudera realizar-se, mas que atribuía a si mesmo grandes possibilidades de progresso futuro” (CANDIDO, 2006, p. 169).

Com efeito, a ideia de país novo produz na literatura algumas atitudes fundamentais, derivadas da surpresa, do interesse pelo exótico, de um certo respeito pelo grandioso e da esperança quanto às possibilidades. A ideia de que a América construía um lugar privilegiado se exprimiu em projeções utópicas que atuaram na fisionomia da conquista e da colonização. [...]. Mais adiante, quando as contradições do estatuto colonial levaram as camadas dominantes à separação política em relação às metrópoles, surge a ideia complementar de que a América tinha sido predestinada a ser a pátria da liberdade, e assim consumir os destinos do homem do Ocidente. Esse estado de euforia foi herdado pelos intelectuais latino-americanos, que o transformaram em instrumentos de afirmação nacional e em justificativa ideológica. A literatura se fez linguagem de celebração e terno apego, favorecida pelo Romantismo, com apoio na hipérbole e na transformação do exotismo em estado de alma. O nosso céu era mais azul, as nossas flores mais viçosas, a nossa paisagem mais inspiradora que a de outros lugares, como se lê num poema que sob este aspecto vale como paradigma, a Canção do Exílio, de Gonçalves Dias, que poderia ter sido assinado por qualquer um dos seus contemporâneos latino-americanos entre o México e a Terra do Fogo. A ideia de pátria se vinculava estreitamente à de natureza e em parte extraía dela a sua justificativa. Ambas conduziam a uma literatura que compensava o atraso material e a debilidade das instituições por meio da supervalorização dos aspectos regionais, fazendo do exotismo razão de otimismo social. (CANDIDO, 2006, p. 169-170).

---

<sup>17</sup> Ver a tese de Alessandra da Silva Carneiro defendida recentemente na Universidade de São Paulo. *O Guesa em New York: Republicanismo e Americanismo em Sousândrade* (2016)

Nesse ensaio, Candido aborda duas questões importantes para pensar a situação da literatura brasileira: a primeira é a consciência de atraso ameno, correspondente à ideologia de “país novo”, a segunda corresponderia à consciência catastrófica de atraso, atrelada à noção de “país subdesenvolvido”. Como foi abordado na seção anterior, a contradição entre nacionalismo e cosmopolitismo é a grande equação da crítica literária e da literatura oitocentista brasileira e isso perpassa, segundo Candido, a noção de atraso. Tal atraso estaria atrelado ao analfabetismo e à debilidade cultural, como falta de meios de comunicação (editoras, bibliotecas, revistas e jornais), inexistência de público disponível para a literatura, impossibilidade de especialização dos escritores em suas tarefas literárias, falta de resistência ou discriminação em face de influências e pressões externas. Todas essas condições, segundo Candido, favorecem a ausência de autonomia no contexto literário brasileiro, uma vez que o atraso e o subdesenvolvimento acarretam o “problema da dependência cultural” (*ibidem*, p. 178).

A penúria cultural fazia os escritores se voltarem necessariamente para os padrões metropolitanos e europeus em geral, formando um agrupamento de certo modo aristocrático em relação ao homem inculto. Com efeito, na medida em que não existia público local suficiente, ele escrevia como se na Europa estivesse o seu público ideal, e assim se dissociava muitas vezes da sua terra. Isso dava nascimento a obras que os autores e leitores consideravam altamente requintadas, porque assimilavam as formas e valores da moda europeia. (*ibidem*, p. 178-179).

O Romantismo brasileiro, ainda segundo Candido, é uma tentativa de conduzir a “uma literatura que compensava o atraso material e a debilidade das instituições por meio da supervalorização dos aspectos regionais, fazendo do exotismo razão de otimismo social”, quer dizer, compensar o atraso com uma espécie de compensação através da valorização dos aspectos regionais e exóticos da nação. Leyla Perrone-Moisés, em *Vira e Mexe nacionalismo: paradoxos do nacionalismo literário* (2007), assinala como o principal paradoxo do nacionalismo a ênfase no “localismo e no provincianismo, embora o objetivo maior seja provar o valor universal dessa particularidade” (PERRONE-MOISÉS, 2007, p. 36), ou seja, o paradoxo é atribuir às características exóticas e de país

novo um caráter universal. Candido formula o paradoxo nacionalista a partir de uma ambiguidade fundamental: “a de sermos um povo latino, de herança cultural europeia, mas etnicamente mestiço, situado no trópico, influenciado por culturas primitivas, ameríndias e africanas” (CANDIDO, 2000, p. 119). O paradoxo, para Roberto Schwarz, no célebre ensaio “As ideias fora do lugar” (1977), se dá a partir da noção de descompasso ideológico entre a realidade brasileira e a realidade estrangeira em que a “lógica do favor” representada na literatura brasileira funciona como o exemplo primordial desse descompasso.

Segundo Leyla Perrone-Moisés, esse paradoxo, ou essa busca pela universidade a partir da particularidade, desemboca num “auto-reconhecimento de seu caráter atrasado e subdesenvolvido, nos sentidos biológicos, econômico e cultural do termo” (PERRONE-MOISÉS, 2007, p. 35). Para Candido, o Modernismo é o momento crucial em que esse sentimento de inferioridade diante da metrópole assume uma conotação diferente, “O Modernismo rompe com este estado de coisas. As nossas *deficiências*, supostas ou reais, são reinterpretadas como *superioridades*” (CANDIDO, 2000, p. 120). Candido mais adiante no texto propõe uma solução para a dependência e o atraso cultural:

Um estágio fundamental na superação da dependência é a capacidade de produzir obras de primeira ordem, influenciadas, não por modelos estrangeiros imediatos, mas por exemplos nacionais anteriores. Isto significa o estabelecimento do que se poderia chamar um pouco mecanicamente de causalidade interna, que tona inclusive mais fecundo os empréstimos tomados às outras culturas. (*ibidem*, p. 184).

Para conquistar afinal o status de autonomia<sup>18</sup> e um espaço na República Mundial das Letras<sup>19</sup>, é necessário a autorreferência à própria tradição nacional.

---

<sup>18</sup> Segundo Pedro Ramos Dolabela Chagas, no artigo “História contextual da autonomia: o caso latino americano” (2015) a autonomia é um conceito em grande medida ideal – isto é, que serve como ponto de fuga, influenciando a produção e recepção, todavia inatingível na totalidade de suas consequências. No caso latino americano, “a contribuição possível do conceito ideal de autonomia para a historiografia literária – em especial para a história de sistemas literários periféricos como os da América Latina, onde uma autonomia de difícil efetivação frequentemente se impôs, como um ideal a ser alcançado, contra as nossas próprias limitações contextuais” Ana, releia essa frase em destaque. Ela não fecha. (CHAGAS, 2015, p. 196)

<sup>19</sup> Expressão que intitula a obra de Pascale Casanova, *A república Mundial das Letras* (2002)

Nessa perspectiva, Pierre Bourdieu, em seu texto “Mercado de bens simbólicos” (2011), explica a lógica do processo de autonomização da arte no contexto europeu. Um dos pressupostos, para que haja essa autonomização é o processo de libertação progressiva, tanto econômica, como social, do comando da aristocracia e da Igreja. Esse processo se deu em meio a uma série de outras transformações, como a constituição de um público de consumidores virtuais cada vez mais extenso, a constituição de um corpo cada vez mais numeroso de produtores e empresários de bens simbólicos e a multiplicação e diversificação de instâncias de difusão intelectual e da academia. O público é um fator de extrema importância para a produção de bens simbólicos. Se por um lado, é importante a formação de um grupo de leitores para a conquista da autonomia, por outro, ele não pode ser constituído “pelo grande público”.

Bourdieu diferencia dois tipos de campos de produção e de circulação de bens simbólicos. O primeiro é o campo de produção erudita “enquanto sistema que produz bens culturais objetivamente destinados a um público de produtores de bens culturais” (BOURDIEU, 2011, p. 105), e o segundo é o “campo da indústria cultural especialmente organizado com vistas à produção de bens culturais destinados a não-produtores de bens culturais” (*ibidem*, p. 105.)

Tendo em vista o papel fundamental que a formação de um público consumidor de bens culturais exerce para a conquista da autonomia, no contexto brasileiro, o público restrito sempre se configurou como um problema desde o Arcadismo até os fins do século XIX. Antonio Candido em “O Escritor e o Público” (2000), afirma que desde o Romantismo, a independência, o nacionalismo e o novo papel do escritor no interior desse contexto histórico foram fundamentais para a formação de um “público de auditores” (CANDIDO, 2000, p. 81) que, segundo o autor, permanece por todo o século XIX. Essa tradição de auditores é consequência de um público já mais amplo, porém não afeito à leitura e muito pouco sofisticado em suas demandas culturais e literárias. No Brasil, a literatura, segundo Candido, ainda transitava por uma espécie de “público restrito e caloroso, que produzia simultaneamente literatura, assegurando a esta (o que não era frequente na época) circulação e apreciação” (*idem*, 2002, p. 52)

Dentro dessa perspectiva dos aspectos necessários para a formação de bens simbólicos desenvolvida por Bourdieu, Pascale Casanova, no primeiro capítulo do livro *República Mundial das Letras*, “O mundo literário”, trata da

existência de um “mercado mundial de bens intelectuais”. Esse mercado engendra valores econômicos próprios da literatura, quer dizer, algumas obras valem inseparavelmente por sua produção propriamente literária e também pelas análises vigorosas que fornecem sobre si mesmas e sobre o universo literário no qual se situam<sup>20</sup>. Nesse sentido, Paris é considerada a cidade-literatura, o centro e a detentora dos recursos literários. Segundo a autora, Paris é como o “banco universal dos câmbios e intercâmbios literários” (CASANOVA, 2002, p. 40) e a constituição e o reconhecimento universal dessa capital literária surgem a partir de um movimento duplo: a crença em sua universalidade e nos efeitos reais que essa crença produz. Um dos efeitos que essa crença produziu foi a forte influência sobre os países subdesenvolvidos, em que o Brasil é um exemplo primordial da influência francesa na literatura.

Segundo Pascale Casanova, Macunaíma é a obra com grande índice de autonomia, pois mistura os elementos nacionais, tão importantes para os autores do século XIX, não se propondo apenas a traçar o retrato documental do Brasil. “A partir de dados etnológicos, linguísticos, geográficos, de leituras e de referências eruditas, pela acumulação de um material ainda disperso, destinado a fornecer os fundamentos de uma cultura propriamente brasileira” (*ibidem*, p. 347). Sob esta perspectiva, para Pascale Casanova, Mário de Andrade desenvolve um trabalho fortemente estético, de certa forma artificial e, em grande medida, autônomo. Nesse sentido, essa autonomia é garantida pelo lugar exclusivamente literário que Mário de Andrade tenta criar e pela ironia que se dirige tanto à tradição quanto à própria literatura, marcada pelo distanciamento ficcional.

Para evitar o realismo (e portanto as divisões) regionalistas, situa no sul as lendas do norte, mistura expressões de gaúchos a

---

<sup>20</sup> Dentro dessa teoria, o papel de crítico será de extrema importância. Segundo Bourdieu, “o campo de produção erudita somente se constitui como sistema de produção que produz objetivamente apenas para os produtores através de uma ruptura com o público dos não-produtores, ou seja, com as frações não-intelectuais das classes dominantes [...] Neste sentido, os progressos dos campos de produção erudita em direção à autonomia caracterizam-se pela tendência cada vez mais marcada da crítica de atribuir a si mesma a tarefa, não mais de produzir os instrumentos de apropriação que a obra exige de modo cada vez mais imperativo na medida em que se distancia do público, mas de fornecer uma interpretação “criativa” para uso dos “criadores”.” (BOURDIEU, 2011, p. 105-107).

estilos nordestinos, transplanta animais e vegetais. Mas, simultaneamente, inventa uma postura dupla muito refinada: enquanto reúne e enobrece explicitamente um patrimônio cultural até então monopolizado pela etnologia, adota um tom irônico e paródico que, em um modo literário, denega e sabotagem os fundamentos do empreendimento. (CASANOVA, 2002, p. 348)

Sob esse aspecto, o artigo “O instinto de nacionalidade” (1873), de Machado de Assis, poderia ser analisado como um primeiro índice de autonomia na literatura brasileira, ainda no século XIX. O autor já assume a não obrigatoriedade da literatura brasileira em trabalhar com questões nacionais, sobrepondo nesse sentido uma justificativa literária à uma justificativa nacional.

Devo acrescentar que neste ponto manifesta-se às vezes uma opinião, que tenho por errônea: é a que só reconhece espírito nacional nas obras que tratam de assunto local, doutrina que, a ser exata, limitaria muito os cabedais da nossa literatura. [...] não há dúvida que uma literatura, sobretudo uma literatura nascente, deve principalmente alimentar-se dos assuntos que lhe oferece a sua região, mas não estabeleçamos doutrinas tão absolutas que a empobreçam. O que se deve exigir do escritor antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quanto trate de assuntos remotos no tempo e no espaço. Um notável crítico da França, analisando há tempos um escritor escocês, Masson, com muito acerto dizia que do mesmo modo que se podia ser bretão sem falar sempre de tojo, assim Masson era bem escocês, sem dizer palavra do cardo, e explicada o dito acrescentando que havia nele um *scotticismo* interior, diverso e melhor do que se fora apenas superficial. [...] viva imaginação, delicadeza e força de sentimentos, graças de estilo, dotes de observação e análise, ausência às vezes de reflexão e pause, língua nem sempre pura, nem sempre copiosa, muita cor local, eis aqui por alto os defeitos e as excelências da atual literatura brasileira, que há dado bastante e tem certíssimo futuro (ASSIS, 2014, p. 219)

Machado de Assis defende que a literatura não precisa, para ser brasileira, abordar necessariamente questões nacionais. O autor defende, ao final do texto, a imaginação, o estilo e a “língua nem sempre pura, nem sempre copiosa”. Sousândrade, em sua épica, sobretudo nos cantos II e X<sup>21</sup> poderia ser pensado também como um índice de autonomia, sobretudo no que se refere a

---

<sup>21</sup> A análise desses dois cantos será realizada Ana, este é o capítulo 3 no capítulo 3 desta dissertação.

uma tomada de posicionamento diante da sua escrita e da tradição literária brasileira. O estilo, a criação de neologismos, a ironia e a interação com a tradição corroboram esse índice de autonomia ainda no século XIX, alinhando Sousândrade diretamente ao projeto literário de Mário de Andrade em *Macunaíma*. Casanova afirma que Mário de Andrade é o poeta fundador do espaço literário brasileiro, na medida em que é o primeiro, com o conjunto da geração modernista que “reivindicando e criando uma “diferença” nacional faz ao mesmo tempo com que o espaço literário brasileiro entre no grande jogo internacional, no universo mundial da literatura” (CASANOVA, 2002, p. 344). Casanova continua sua argumentação afirmando que há um procedimento duplo na obra de Mário de Andrade “nacional e literário”:

Mário de Andrade inventa o “nacionalismo paradoxal”, isto é, uma modalidade de pertença que, consciente dos múltiplos paradoxos e até das aporias nas quais se baseia, consegue contudo superar, principalmente pela ironia, a maldição de sair de um povo desprovido. Apesar de sua desilusão (ou de seu realismo), ele tenta de fato proporcionar fundamentos à não brasileira: como na metáfora de Macunaíma e de seus dois irmãos – branco, negro e vermelho – que representam três etnias fundadoras do Brasil [...] é sob este aspecto que Macunaíma poderia ser hoje considerado como um emblema de todas as narrativas nacionais fundadoras: esse empreendimento literário múltiplo e complexo, ao mesmo tempo nacional, etnológico, modernista, irônico, desencantado, político e literário, lúcido e voluntarista, anticolonial e antiprovinciano, autocrítico e plenamente brasileiro, literário e antiliterário, leva ao auge da expressão o nacionalismo constitutivo das literaturas desprovidas e emergentes. (*ibidem*, p. 352)

Esses paradoxos apontados por Casanova em Mário de Andrade também estão presentes em *O Guesa* de Sousândrade. A própria opção do poeta em escrever a última grande épica brasileira, respondendo aos seus contemporâneos sob uma estrutura formal distinta, o coloca diretamente em interlocução com a tradição romântica brasileira. Essa opção pelo gênero épico faz com que esse jogo duplo “literário e nacional” que Pascale detectou em Mário de Andrade, também seja visível em *O Guesa*. Nesse sentido, antes de Mário de Andrade, Sousândrade e Machado de Assis poderiam apresentar índices de autonomia literária já no século XIX no Brasil

Ferdinand Denis foi o primeiro crítico que analisou a literatura brasileira separadamente de Portugal, apontando nela uma espécie de autonomia. Antes dele, apenas os autores Friedrich Bourterwek e Sismonde de Sismondi<sup>22</sup> haviam estudado, ainda que pouco, os autores brasileiros. Em seu longo estudo sobre a literatura no Brasil, *Résumé de l'Histoire Littéraire du Brésil* (1844), Denis aponta a necessidade de a literatura brasileira desenvolver a sua independência literária de Portugal. Segundo César, Denis foi o primeiro a tratar do processo literário brasileiro como um todo orgânico e enfatizar a necessidade dos autores de cultivarem o nacionalismo através do Indianismo. Trinta anos antes de Gonçalves de Magalhães (1811-1882) e da sua obra indianista *Confederação dos Tamoios* (1856), antes de Araújo Porto Alegre (1806-1879) e da formação da revista *Niterói*, antes de Gonçalves Dias (1823-1864) e de Alencar (1829-1877), o crítico francês já havia apontado em seu *Résumé* as responsabilidades do escritor brasileiro de representar a sua pátria:

Mas, mesmo antes da realização desse programa, que ainda era basicamente uma potencialidade, o bibliotecário parisiense assinala que o processo de autonomização de nossa literatura já se teria iniciado, intensificando-se a partir do século XVII. Entre os escritores desse século, destaca José Bonifácio da Gama e José de Santa Rita Durão, uma vez que em seus poemas épicos com temática indianista, *O Uruguai* e *Caramuru*, já se sentiria o caráter nacional brasileiro. Dentro desse espírito romântico, que, como indicou Madame de Staël, procura apreender a especificidade de cada povo, Denis considera que aquilo que é mais particular ao Brasil é o fato de ser o país o resultado da combinação de diferentes raças: “O gênio peculiar de tantas raças diversas nesse se patenteia: sucessivamente arrebatado, como o africano; cavalheiro, como o guerreiro das margens do Tejo; sonhador, como o americano”. (RICUPERO, 2004, p. 88).

---

<sup>22</sup> Segundo Guilhermino César na obra *Historiadores e críticos do Romantismo* (1978), “Bouterwek contentou-se em mencionar no seu panorama dois autores brasileiros, mas não revelou preocupações acerca do espírito nacional que porventura houvessem manifestado. E Sismondi, o suíço, ao tratar da literatura meridional da Europa, segundo o figurino instaurado pelo Romantismo, não teve como fugir aos brasileiros de maior renome, integrados na órbita portuguesa, graças à identidade de língua e aos vínculos políticos então existentes. E, assim, não deu maior atenção ao traço americano que apresentassem, comparados com os homens de letras da Metrópole” (CÉSAR, 1978, p. XXXII)



Segundo Denis, a literatura brasileira já iniciou a sua autonomia desde a publicação de *Caramuru* e *Uruguai*, obras importantíssimas que apreenderam a especificidade do Brasil. “Aliás, o *Caramuru* é totalmente desconhecido na Europa; nenhuma história literária o menciona, e já seria por si mesmo de alto interesse que nos contentássemos em observar a cor local, nele dominante” (DENIS *apud* CÉSAR, 1978, p. 47). O crítico reconhece e valoriza as peculiaridades brasileiras existentes nas obras, contudo, aponta o problema presente no estilo desses autores: “Entretanto, não faltam méritos ao poema *Caramuru*; pena é que o estilo não houvesse sempre correspondido à concepção” (*ibidem*, p. 47). Os problemas, segundo Denis, estariam no plano do estilo, uma vez que os temas eram nacionais e particulares, mas a forma era europeia.

Essa concepção de Denis de encontrar a brasilidade já nas primeiras manifestações literárias, em grande medida, está de acordo com a proposta de Afrânio Coutinho, crítico literário brasileiro do século XX. Coutinho, influenciado por algumas correntes da teoria literária europeia, “dentre as quais destacamos o Formalismo Russo, a Estilística Espanhola e Teuto-Suíça, o Aristotelismo de Chicago, a *Analyse de Texte* francesa e sobretudo o *New Criticism* anglo-americano” (COUTINHO, 2012, p. 10)<sup>23</sup>, defende um ponto de vista semelhante

---

<sup>23</sup> Eduardo Faria Coutinho, professor titular da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), no artigo “A contribuição de Afrânio Coutinho para os estudos literários no Brasil” (2012), aponta algumas contribuições que o crítico introduziu no âmbito da Crítica, da Teoria e da Historiografia literária brasileira. A principal contribuição de Afrânio Coutinho se daria na tentativa de resolução do impasse da crítica literária brasileira do início do século XX, resolvendo, de um lado, resquícios de um historicismo novecentista, de outro, um puro impressionismo, exercido na maioria dos casos por meio da resenha jornalística. “No primeiro caso, tratava-se de uma crítica dominada pelo estudo dos fatores exteriores ou extrínsecos que condicionam a gênese do fato literário, e que repercutia as teorias de Taine e Sainte-Beuve, do naturalismo e determinismo biológico, social e geográfico, e do biografismo, princípios esses a que se devem a obra de Sílvio Romero e dos outros críticos e historiadores literários da fase naturalista e positivista do final do século XIX e começo do XX. [...] no segundo caso, tinha-se um tipo de crítica calcado na ausência de qualquer método de abordagem, de qualquer organização sistemática. Era uma espécie de percepção, anterior à interpretação e ao julgamento. A tendência marcante da crítica impressionista, de que foram expoentes figuras como Anatole France e Walter Pater, era sair do objeto para o sujeito, mudar ou transferir o interesse para o crítico, suas impressões e emoções, despertadas pela leitura ou escuta de uma obra de arte. No entanto, no contexto brasileiro, o impressionismo crítico havia degenerado em torneios opiniáticos ou meros registro de impressões, sem conteúdo doutrinário nem base crítica, e se havia confundido com a simples resenha ou recensão crítica”. (*ibidem*, p. 9 e 10). A partir desse impasse posto, Afrânio Coutinho aparece como uma voz diferente, instaurando a Nova Crítica no

àquele preconizado por Ferdinand Denis. Coutinho afirma que a originalidade literária brasileira é obtida graças à incorporação da natureza na poesia e na prosa. Sob essa perspectiva, segundo Afrânio Coutinho, a norma estética passou a ser, desde o pré-Romantismo, a representação da natureza como um critério importante de valor literário: “a literatura brasileira – para ser brasileira ou nacional, como queriam os escritores inspirados pela poética romântica – tinha que olhar em torno e reproduzir a paisagem “americana” a fim de adquirir a cor local necessária à sua caracterização nacional” (*ibidem*, p. 67).

Afrânio Coutinho defende a primazia do texto literário, enfatizando em sua abordagem “a necessidade de se focalizarem os seus elementos estruturais e a harmonia do conjunto, responsáveis pelo que os formalistas eslavos designaram de literariedade” (*ibidem*, p. 11). Segundo Eduardo Coutinho, Afrânio Coutinho instaurava a derrocada do historicismo de Sílvio Romero, em seu sentido tradicional, a partir da instauração da Nova Crítica no contexto brasileiro.

A perspectiva historicista aborda a obra literária sempre por um movimento do contexto para o texto. Em oposição a isso, Afrânio Coutinho defende o abandono do impressionismo crítico de Sílvio Romero e José Veríssimo que, segundo o crítico, é feita “ao achismo” (*ibidem*, p. 10), “em nome de um labor científico, técnico e metódico, que colocava a crítica brasileira ao lado das grandes correntes que se vinham desenvolvendo, havia já algumas décadas, na Europa e nos Estados Unidos.” (*ibidem*, p. 10). Contrariamente à crítica sociológica de Antonio Candido, Afrânio Coutinho preconizava uma crítica que valorizasse as estruturas literárias, que partisse do texto como uma forma de reconhecer a sua autonomia. Apesar das diferenças de perspectiva, Afrânio Coutinho e Antonio Candido parecem concordar que o Romantismo e o Modernismo configuram-se como os dois grandes momentos de transformação do rumo da literatura no Brasil.

No início do Romantismo, travou-se no Brasil uma querela de antigos e modernos entre a norma de inspiração na mitologia clássica e a da americanidade na criação poética. [...] Para a

---

contexto brasileiro de maneira direta, preconizando “a importância de o analista aproximar-se o máximo possível do texto, a fim de evitar o subjetivismo acentuado que tanto caracterizara a crítica de cunho impressionista”. (*ibidem*, p. 11).

poesia tradicional, cultivada desde o Renascimento, a fonte de inspiração seriam os grandes autores clássicos, já admitidos como modelos de excelência [...] E para a produção poética das regiões colonizadas pelos europeus, como era o caso do Brasil, não havia outro caminho legítimo senão a reprodução imitativa da poesia dos colonizadores sem a menor atenção às diferenças locais de paisagem humana e natural. **A ruptura com essa doutrina da subordinação da literatura produzida no Novo Mundo aos cânones europeus deve-se ao Romantismo, de maneira consciente e coletiva.** [...]. De 1808 a 1836, os impulsos nativistas se vão transformando em nacionalistas. De um lado, o sentindo antilusitano, acompanhando a fermentação progressista que tomava conta do país, em consequência da transferência da Corte portuguesa para o Brasil, em 1808; e do outro lado, o ideal generalizado de criação de uma cultura de caráter brasileiro, intensificaram os esforços em favor da literatura nacional e da autonomia literária e linguística em relação a Portugal. Nessa época, o ideal nacionalista é geral, não só literário como político. (COUTINHO, 1968, p. 67 -69)

Apesar de ambos concordarem com o papel importante que o Romantismo desempenhou para a formação da literatura brasileira, há, segundo Afrânio Coutinho, um índice forte de nacionalismo desde as primeiras manifestações literárias, com Padre Antônio Vieira e sobretudo Gregório de Matos. O crítico combate a ideia de que a literatura produzida no período colonial do Brasil era um ramo da portuguesa, e afirma que desde Anchieta a literatura brasileira já apresentava traços que a distinguiam da metrópole e uma preocupação em marcar a sua singularidade. Para Antonio Candido, no período formativo inicial “que vai das origens, no século XVI, com os autos e cantos de Anchieta, às Academias do século XVIII [...], não influiu, não contribuiu para formar o nosso sistema literário” (CANDIDO, 2012, p. 26). Somente a partir do Arcadismo e sobretudo do Romantismo houve realmente uma formação da literatura brasileira.

Segundo Candido, a fase de 1880-1900, em contraposição ao Romantismo, se configura como uma busca mais de equilíbrio que propriamente de ruptura, “uma literatura satisfeita, sem angústia formal, sem rebelião nem abismos. Sua única mágoa é não parecer de todo europeia; seu esforço mais tenaz é conseguir pela cópia o equilíbrio e a harmonia, ou seja, o academismo”<sup>24</sup>.

---

<sup>24</sup> Sob este aspecto, Sousândrade foge totalmente desse quadro geral criado por Antonio Candido no período que vai de 1880 a 1900. A maior parte da produção literária de Sousândrade é escrita nesse período, e inclusive é nesse período que o poeta irá

(*idem*, 2000, p. 113). O autor traça um panorama da prosa e da poesia do período, apontando como de 1880 a 1900 o Naturalismo na prosa, o Parnasianismo e o Simbolismo na poesia não simbolizaram grandes rupturas no interior da tradição literária brasileira:

A poesia se apresenta, neste período, bastante solidária em espírito ao romance. Ao contrário do Naturalismo, que trouxe a este um vigoroso impulso de análise social, o Parnasianismo pouco trouxera de essencial à nossa poesia, apesar do grande talento de Olavo Bilac, Alberto de Oliveira, Raimundo Corrêa ou Vicente de Carvalho. Dera-lhe uma regularidade plástica maior, mas agravara a sua tendência para a retórica, aproximando-a do tipo de expressão prosaica e ornamental. Talvez o que haja de melhor nos parnasianos seja o seu Romantismo – e foi justamente o que desapareceu nos epígonos deste século, para deixar em campo as fórmulas e a logomaquia, num academismo rotundo que lembra os neoclássicos da última geração (primeiro quartel do século XIX)<sup>25</sup>. O Simbolismo, projeção final do espírito romântico, constitui desenvolvimento mais original, limitando-se, porém, à obra de Cruz e Souza (ainda próxima dos parnasianos a despeito de tudo), e à de Alphonsus de Guimarães, pouco conhecida antes dos nossos dias. Como movimento estético e ideológico, o Simbolismo serviu de núcleo a manifestações espiritualistas, contrapostas ao naturalismo plástico dos parnasianos. As tendências oriundas do naturalismo de 1880-1900, tanto na poesia quanto no romance e na crítica, propiciaram na fase de 1900-1922 um compromisso da literatura com as formas visíveis, concebidas pelo espírito principalmente como encantamento plástico, euforia verbal, regularidade. É o que se poderia chamar naturalismo acadêmico, fascinado pelo classicismo greco-latino já diluído na convenção acadêmica europeia, que os escritores procuravam sobrepor às formas rebeldes da vida natural e social do Novo Mundo. (CANDIDO, 2000, p. 114)

Essa mudança que o fim do século XIX ocasionou na forma literária, como afirma Antonio Candido, apresenta características que destoam totalmente da épica *O Guesa*, finalizada por Sousândrade em 1884, na edição londrina da

---

inovar na linguagem e escrever o “Inferno de Wall Street” e a obra “Novo Éden: poemeto da adolescência”, que Luiza Lobo afirma ter uma forma de mimese semelhante à empregada por Mallarmé. Ver: (LOBO, 2005, p. 57).

<sup>25</sup> Sobre essa repetição do neoclassicismo dos primeiros românticos, David Treece em *Exilados, Aliados e Rebeldes: o movimento indianista, a política indigenista e o estado nação-imperial*, traça um panorama da relação da literatura com a metrópole em todo o Romantismo brasileiro. Essa questão é melhor explorada no capítulo 2 desta dissertação,

obra. Além de o nacionalismo dos românticos ter adquirido outras configurações no fim do século XIX, a crítica literária brasileira desenvolve-se nesse período, aparecendo três das principais figuras do período formativo da crítica literária no Brasil: Sílvio Romero, Araripe Júnior e José Veríssimo. Segundo Candido, esses três críticos foram os responsáveis por terem “desenvolvido e apurado a tendência principal do nosso pensamento crítico, isto é, o que se poderia chamar a *crítica nacionalista*, de origem romântica. (CANDIDO, 2000, p. 115)

Como em todos os países empenhados então na independência política, o Romantismo foi no Brasil um vigoroso esforço de afirmação nacional; tanto mais quanto se tratava aqui, também, da construção de uma consciência literária. A nossa crítica, rudimentar antes de Sílvio Romero e do Naturalismo, participou do movimento por meio do “critério de nacionalidade”, tomado como elemento fundamental de interpretação e consistindo em definir e avaliar um escritor ou obra por meio do grau maior ou menor com que exprimia a terra e a sociedade brasileira. Fruto direto da estética romântica – relativista, ciosa dos fatores históricos, inspirada sobretudo em Madame de Staël e Schlegel, através de Garret e Ferdinand Denis – ela foi no Brasil um elemento importante de autodefinição e diferenciação, principalmente quando se associou às filosofias naturalistas da segunda metade do século. Na fase que nos ocupa, esta linha se prolonga sem a coerência e sem a necessidade do século anterior. Não é injusto dizer que, amparando-se nos três mestres e modelos já citados, os críticos se eximiram de aprofundar e renovar pontos de vista. Denotam conformismo e superficialidade, indicando não apenas o esgotamento da crítica nacionalista, mas a incapacidade de orientar-se para rumos mais estéticos e menos científicos, como se esperaria de uma geração inclinada ao diletantismo, o purismo gramatical, o culto da forma. **A passagem do historicismo à estética se esboçava na obra de José Veríssimo, o mais literário dos nossos velhos críticos, e nessa fase é tentada pela crítica de inspiração simbolista e idealista, representada sobretudo por Nesto Victor, mas que não chegou a amadurecer e realizar-se. A crítica se acomodara em fórmulas estabelecidas pelos precedentes.** (grifos meus) (*ibidem*, p. 115-116).

Essa passagem crítica do historicismo à estética é um problema para a crítica literária ainda no século XX. Se no Romantismo a preocupação literária pairava sobretudo na representação do nacional na literatura, na crítica do século XX a representação literária será uma questão importante. Segundo Candido, na nossa cultura “há uma ambiguidade fundamental: a de sermos um povo latino,

de herança cultural europeia, mas etnicamente mestiço, situado no trópico, influenciado por culturas primitivas, ameríndias e africanas” (*ibidem*, p. 119). Para Candido, essa ambiguidade na representação literária funcionou sempre através de um certo constrangimento às afirmações particularistas da nação, que geralmente se resolvia pela idealização. Desse modo, “o índio era europeizado nas virtudes e costumes; a mestiçagem era ignorada; a paisagem, amaneirada. No período de 1900-1920, vimos que o caboclo passou por um processo de idealização”. (*ibidem*, p. 120). Candido ainda acrescenta que, em 1917, Oliveira Viana (1883-1951), sociólogo brasileiro deste período, cria “sua teoria ridícula das elites rurais, arianas e fidalgas, como foco de energia nacional” (*ibidem*, p. 120).

No século XX, o Modernismo inverte a equação que regeu todo o século XIX entre nacionalismo e cosmopolitismo. “Desrecalque localista; assimilação da vanguarda europeia” (*ibidem*, p. 121). De acordo com o crítico, aparece um certo número de escritores que se aplica em mostrar como somos diferentes da Europa e como, por isso, devemos ver e exprimir diversamente os temas.

O Modernismo rompe com este estado de coisas. As nossas *deficiências*, supostas ou reais, são reinterpretadas como superioridades. A filosofia cósmica e superficial, que alguns adotaram em certo momento nas pegadas de Graça Aranha, atribui um significado construtivo heroico, ao cadinho de raças e culturas localizado numa natureza áspera. Não se precisaria mais dizer e escrever, como no tempo de Bilac ou do Conde Afonso Celso, que tudo é aqui belo e risonho: acentuam-se a rudeza, os perigos, os obstáculos da natureza tropical. O mulato e o negro são definitivamente incorporados como temas de estudo, inspiração, exemplo. O primitivismo é agora fonte de beleza e não mais empecilho à elaboração da cultura. Isso, na literatura, na pintura, na música, nas ciências do homem. (*ibidem*, p. 120).

O Modernismo foi importante para repensar o nacionalismo e o cosmopolitismo na literatura brasileira. Nesse sentido, João Alexandre Barbosa, em *A tradição do impasse: a linguagem da crítica e a crítica da linguagem em José Veríssimo* (1974), analisa o impasse na obra de José Veríssimo: uma arte autônoma e uma arte puramente referencial. Sob esta perspectiva, Alfredo Bosi, em um estudo introdutório da obra de João Alexandre Barbosa, afirma que o

impasse existente na crítica de José Veríssimo está reiterado em toda a crítica literária brasileira militante do século XX:

“O impasse que vemos com tanta clareza no autor da História da Literatura Brasileira, não estará reiterado em toda a crítica militante? Ele já constitui uma tradição e requer um exame epistemológico sempre renovado da autonomia ou da dependência do discurso crítico em nosso tempo. E não é o menor dos méritos de João Alexandre Barbosa ter-nos lembrado, com tanto vigor, a existência mesma do impasse” (BOSI *apud* BARBOSA, 1974, p. 13).

Segundo Fabio Akcelrud Durão, a permanência deste impasse, em parte, se dá pelo forte desenvolvimento da teoria literária nos últimos oitenta anos: *New Criticism*, Formalismo russo, Estruturalismo, Semiótica, Semiologia, Psicanálise, Desconstrução, Hermenêutica, Fenomenologia, Feminismo, Pós-colonialismo, Estudos Culturais, Estudos Afro-americanos, Estudos Chicanos, Estudos Judaicos, *Queer studies*, entre outros. Tendo em vista essa diversidade teórica, Fabio Durão, na introdução de *Modernismo e coerência* (2012), defende a necessidade de “uma estética negativa que represente uma tentativa de preservar o significante ‘literatura’ contra as meta-narrativas, como sendo algo maior do que aquilo que lhe é predicado [...] chegando ao ponto de um único poema poder ser mais abrangente, além de incorporar e se tornar mais extenso do que tudo o que foi dito sobre ele, seu autor e obra” (DURÃO, 2012, p. 9).

Em outro texto, “Giros em falso no debate da Teoria”, partindo de uma provocação de Luiz Costa Lima, Durão aponta nos estudos literários atualmente a possibilidade de se negar a teoria, como se ela fosse culpada pela produção de discursos descolados da sociedade e que não são absorvidos por ela. Uma possibilidade para o problema seria voltar a uma época pré-teórica. Entretanto, segundo Durão, a questão é se a teoria deve ser necessariamente o centro de análise de um texto literário – como tem estado no centro do debate de diversos discursos acadêmicos, que escolhem seu objeto de estudo com o fim único de comprovar pressupostos teóricos –. Outra questão é: que papel deve ter o texto literário afinal, se ele só pode ser lido de uma perspectiva já dominada pela teoria?

Dialogando com esta perspectiva de crise nos estudos literários, João Alexandre Barbosa, ao tratar do impasse encontrado na crítica impressionista de José Veríssimo na obra *Tradição do impasse*, estende também a discussão para a crítica literária brasileira. Na mesma linha de raciocínio de Alfredo Bosi, Benedito Nunes ressalta a tensão na década de 1960 entre críticos marxistas e formalistas ou, ainda, críticos que fazem uma leitura cerrada do texto e críticos que realizam uma leitura puramente social e histórica, criando uma espécie de disjunção nos estudos literários. Sob este aspecto, Sousândrade pode ser considerado um dos exemplos primordiais desse impasse na crítica.

Um dos momentos de maior tensão, se não o maior, em nossa literatura, entre a leitura dos críticos e a escrita dos escritores, ocorreria no início da segunda década do século XX, com o advento do movimento modernista em 1922, lastreado, por um lado, pelas correntes estéticas europeias de vanguarda, do futurismo ao surrealismo, e, por outro, pelo critério de nacionalidade, menos como índice de um valor já possuído do que como meta de uma indagação da identidade brasileira a intentar ou como vocação artística, social e política a perseguir. Os manifestos (Pau Brasil, 1924, Verde-amarelo, 1926, Antropófago, 1928) e as revistas (Klaxon, 1922, Estética, 1924, Nova, 1926, Festa, 1927, Revista Antropofagia, 1928-9) de que o período, com seus distintos grupos, no Rio e principalmente em São Paulo, foi pródigo, atestam o conflito interno, ora estético, entre a adoção das correntes europeias e a propensão nacionalista e mesmo localista do movimento, ora ideológico, com acentuado pendor político, entre discordantes e polarizadas concepções acerca da identidade brasileira. (NUNES, 2009, p. 49).

Essa instrumentalização da literatura, muitas vezes realizada pelos críticos, gerou um impasse na poesia de Sousândrade: por um lado, temos uma crítica mais sociológica que simplesmente ignorou a poesia sousandradina desde o século XIX e, por outro, uma crítica que privilegia elementos internos do texto e de invenção da linguagem, que analisou um Sousândrade moderno, como um Mallarmé brasileiro e um precursor daquilo que os modernistas fariam na década de 1920. Essa dicotomia crítica ou esse problema na recepção do autor é um ponto importante na análise da poesia de Sousândrade por representar o impasse teórico na literatura brasileira.



Com o desenvolvimento na Teoria literária no século XX, bem como a consequente divisão das áreas do conhecimento, a função do crítico ganha mais força, chegando por vezes a confundir-se com a própria função do escritor no grau de importância. Diversas teorias foram chegando concomitantemente na realidade brasileira, o que gerou na teoria literária uma série de impasses em relação ao objeto literário. A esse respeito, Roberto Schwarz afirma, no texto “Nacional por subtração” (1987) que, durante os vinte anos em que lecionou literatura brasileira na universidade, acompanhou o trânsito da crítica impressionista, historiografia positivista, *new criticism* americano, estilística, marxismo, fenomenologia, estruturalismo, pós-estruturalismo e agora as teorias da recepção. Segundo o autor, essa mudança repentina de perspectivas é fruto do velho dilema do século XIX entre nacional/estrangeiro, cópia/originalidade, localismo/cosmopolitismo:

A lista é impressionante e atesta o esforço de atualização e desprovincianização em nossa universidade. Mas é fácil observar que só raramente a passagem de uma escola a outra corresponde, como seria de esperar, ao esgotamento de um projeto; no geral ela se deve ao prestígio americano ou europeu da doutrina seguinte. Resulta a impressão decepcionante da mudança sem necessidade interna, e por isso mesmo sem proveito. O gosto pela novidade terminológica e doutrinária prevalece sobre o trabalho de conhecimento, e constitui outro exemplo, agora no plano acadêmico, do caráter imitativo de nossa vida cultural. (SCHWARZ, 1987, p. 11).

Nesse trecho, Roberto Schwarz pensa a dualidade nacionalismo/cosmopolitismo no seu reflexo sobre a crítica e a teoria literária do século XX, principalmente na Universidade. Se o Romantismo foi um momento importante para pensar o Brasil e a sua diferença com Portugal, o século XX significou uma maturação das diferenças e uma reflexão sobre a influência europeia sobre a nossa própria cultura e sobre a necessidade de criarmos nossos próprios conceitos para pensar a literatura brasileira, sem cair na mera cópia ou imitação estrangeira.

### 3.3. Republicano ou conservador? Duas interpretações estrangeiras sobre o nacionalismo em *O Guesa*.

Após essa primeira grande polêmica em torno do épico *Confederação dos tamboios*, de Gonçalves de Magalhães, a representação da natureza e a busca por uma literatura propriamente brasileira tornaram-se temáticas de extrema importância para os escritores brasileiros da segunda metade do século XIX. Já Gonçalves de Magalhães no seu “Discurso sobre a história da literatura no Brasil” colocava como uma das questões norteadoras do ensaio: “Pode o Brasil inspirar a imaginação dos poetas e ter uma poesia própria? Os seus indígenas cultivaram porventura a poesia?” (MAGALHÃES, 2014, p. 144). Na sequência do texto, julgando que a natureza brasileira apresenta uma potência inspiradora na produção de uma poesia nacional, Magalhães passa a questionar a razão de essa mesma natureza não ter ainda produzido uma literatura original em língua portuguesa. Apesar de Magalhães fazer umas das primeiras formulações cabais a respeito da temática nacionalista e da representação indígena na literatura brasileira, nesse primeiro momento, essas questões não ganham importância para o autor:

Já a temática indianista não tem, nesse texto, relevo. O objeto do canto romântico na América, nesse primeiro momento, são a natureza brasileira e o cristianismo, contrapostos às convenções pastoris e ao paganismo neoclássico. O indígena, elogiado embora pelo seu espírito de rebeldia e pelo amor à liberdade, que o fazia preferir morrer a submeter-se como escravo ao português, comparece no ensaio como prova do poder inspirador da natureza americana. Mas como Magalhães se lamenta de não haver registro da literatura indígena, de não haver textos que comprovem os poucos testemunhos sobre os quais constrói o seu argumento, nem textos que possam ser, para a literatura brasileira, o que foram para as nórdicas os poemas de Ossian, o índio acaba por ser, nesse ensaio, uma ausência, mais do que uma presença cultural. (FRANCHETTI, 2007, p. 50).

Apesar de nesse primeiro momento Gonçalves de Magalhães não se deter na figura do índio como um fator importante na constituição de uma literatura nacional, Franchetti afirma que segundo Magalhães, aquele era o

momento mais propício para a eclosão de uma literatura verdadeiramente nacionalista. Após o país libertar-se dos opressores portugueses, e após a abdicação de D. Pedro I, a nação foi governada, finalmente, por um príncipe brasileiro “que fora nascer pelas auras da América bafejado, e pelo sol dos trópicos aquecido” (MAGALHÃES, 2014, p. 142). Inclusive, foi com o apoio do Imperador que o poeta, após a publicação de *Suspiros Poéticos e Saudades* (1836), concentrou-se na escrita da epopeia brasileira *A Confederação dos tamoios* (1856), em que a representação da disputa entre portugueses e os tamoios apresenta o sentimento de resistência da nova terra ao colonizador.

Com a publicação de *A Confederação dos tamoios* (1856), houve toda a polêmica do lugar do indígena na literatura do Brasil. A publicação de *Americanas* (1859) de Gonçalves Dias e *Ubirajara* (1874) de José de Alencar<sup>26</sup>, funcionaram, nesse sentido, como tentativas de resolver o problema do nacional, não resolvido na épica de Gonçalves de Magalhães. Além desse interesse formal dos autores de criarem uma linguagem brasileira, está também atrelado o interesse pessoal de D. Pedro II na construção de uma mitologia brasileira com objetivo político. Nesse sentido, a função dos autores é escrever a grande epopeia nacional, que sintetize o caráter distintivo da civilização brasileira em relação à matriz portuguesa e o índio será o protagonista principal das obras.

Sobre essa questão do nacional e da busca por uma épica que representasse de maneira magistral a realidade brasileira, dois brasilianistas europeus, a partir de uma leitura oposta da temática, apresentam questões interessantes para pensar a figura do índio na poesia de Sousândrade e de seus contemporâneos. O primeiro deles é David Treece que, em *Exilados, Aliados, Rebeldes* (2008), defende que o índio literário não foi o mesmo nos diversos autores e momentos da literatura indianista. Sob essa perspectiva, o brasilianista

---

<sup>26</sup> Segundo Afrânio Coutinho, na obra *Tradição Afortunada* (1968) “a posição de Alencar é, portanto, da maior relevância, no que respeita ao problema da nacionalidade literária. Os seus pronunciamentos, desde a polêmica em torno de *A Confederação dos Tamoios* (1856), até o prefácio de *Sonhos d’Ouro* (1872), e o ensaio *Como e por que sou Romancista* (1873), constituem uma contribuição definitiva à fixação e compreensão do problema, sem o qual não seria talvez possível a doutrina exposta no ensaio de Machado de Assis, “Instinto de Nacionalidade”, o qual encerra a conceituação e formulação definitivas. Da concepção de Alencar, a literatura brasileira superaria o indianismo, transformando-o em direção ao sertanismo e afinal à teoria ampla do regionalismo, permanente na literatura do Brasil, com vistas a uma síntese entre a cidade e o campo, retrato da civilização brasileira”. (COUTINHO, 1968, p. 102).

inglês elenca três figurações políticas do índio como um modo de organizar a produção nacionalista do XIX. A primeira seria a do “exilado” do Império, exemplificado nas primeiras produções de Gonçalves Dias. A segunda seria a dos “aliados” encontrado nas obras de Alencar. Já a terceira seriam os “rebeldes” encontrado na fuga do Guesa.

A categoria dos exilados é analisada na temática do exílio em toda a obra de Gonçalves Dias, sobretudo em “I-Juca Pirama”, em que o nacionalismo dos exilados aparecem na figura do índio como marginal no Império. Se para escritores do século XVIII, como Santa Rita Durão e mesmo Basílio da Gama “a escravidão, a repressão militar e a ruptura cultural da Conquista eram vindicadas pelo **sucesso dos programas econômicos para os quais serviam de preparação**” (TREECE, 2008, p. 156, grifos meus), para um indianista romântico como Gonçalves Dias, “**a Conquista constituía um desastre histórico de proporções cataclísmicas**, um episódio vergonhoso na evolução do país, com consequências sociais e psicológicas incalculáveis para suas vítimas e graves implicações morais para a legitimidade da ordem moderna” (*ibidem*, grifos meus).

O texto indianista mais celebrado de Gonçalves Dias, “I-Juca Pirama”, representa o ponto culminante desse drama – a desintegração da família e da comunidade, o exílio do indivíduo e sua busca em recuperar o sentimento de solidariedade e pertencimento dentro da integralidade da cultura tribal.. Porque reconta a luta de um jovem guerreiro cativo em proteger seu pai moribundo em face de sua própria execução, é tentador ver no poema o triunfo de uma moralidade ocidental de devoção filial sobre a cultura tribal marcial de coragem e resistência. Mas isto implicaria ignorar a estrutura dramática do texto em sua inteireza, pois se o laço de paternidade é um tema importante, ele se acha subordinado ao clímax principal do poema, que é o momento de reconciliação e reintegração. (*ibidem*, p. 157).

Segundo Treece, a visão utópica de Gonçalves Dias, a partir da temática da guerra, “evocava um universo especial que – apesar de todas as suas guerras, aliás, justamente por causa delas e de seus rituais – permanecera em perfeita harmonia consigo mesmo até a chegada do europeu” (*ibidem*, p. 126). Juntamente com essa harmonia, antes da chegada do europeu, a poesia de

Sousândrade também recai na temática do exilado como Gonçalves Dias, aparecendo como um último eco do “Indianismo trágico e ultrajado dos primeiros românticos, na medida em que abolicionistas e republicanos lutaram para romper com a herança colonial que o Império havia preservado” (*ibidem*, p. 316). A poesia de Gonçalves Dias se distancia radicalmente do nacionalismo preconizado pelos primeiros indianistas, “ao atestar antes uma sociedade dividida e dominada pelo preconceito, infestada pelas “tribos” exiladas de homens livres mas desprovidos de poder e de terra, estes textos também exibem pouca afinidade com o tipo de indianismo da década de 1850”. (*ibidem*, p. 193).

De acordo com Treece, no segundo momento, o indianismo da década de 1850 (dos aliados), ocorreu devido à nova atmosfera política que dominou o país, na qual a classe média urbana brasileira alcançou certa maturidade na posição da elite cafeeira e desenvolveu “a ética do bom selvagem, do homem puro e bom, do bom católico, do amor desinteressado” (*ibidem*, p. 194). Dentro dessa perspectiva, os heróis indígenas mais famosos foram os criados por José de Alencar em *O guarani* (1857) e *Iracema* (1865).

Alencar assumiu a tarefa de elaborar, em sua forma mais sofisticada e mais evoluída até então, uma mitologia fundadora que pudesse “reconciliar” os valores liberais românticos – personificados pela figura do Homem Natural – com os interesses do Estado imperial pós-colonial nessa época de otimismo e estabilidade [...] Em primeiro lugar. O Guarani descrevia o “casamento” entre uma mulher branca nascida no Brasil e seu ex-escravo índio como o único meio de garantir a sobrevivência de uma comunidade colonial ameaçada pela subversão interna e de invasão por uma tribo selvagem e hostil. Como tal, o romance anunciou uma nova mitologia de relações políticas, sociais e raciais que era, com efeito, uma vindicação da política da Conciliação. (*ibidem*, p. 218, grifos meus).

A primeira geração indianista, representada por Gonçalves Dias, lamentara a Conquista e a escravização dos índios por terem gerado um legado trágico de opressão e divisão na sociedade oitocentista brasileira. No relato épico de Magalhães sobre a guerra dos tamoios, a reivindicação dos índios pela liberdade se vê subordinada a um “projeto histórico triunfante de evangelização e construção nacional [...] assim, os índios emergem como heróis míticos, porque as suas mortes eram o sacrifício necessário e glorioso para a execução dos

planos de criação da futura capital do Império independente” (*ibidem*, p. 219). Os oito primeiros cantos de *A confederação dos tamoios* são dedicados inteiramente à guerra contra a aliança tamoio-francesa, ao passo que o autossacrifício indígena e a vitória final portuguesa são comprimidos nos dois últimos cantos. Alencar, sob o pseudônimo Ig, identificou em sua crítica da épica de Magalhães o quanto essa estratégia literária de *A confederação dos tamoios* não poderia gerar nenhum legado cultural capaz de fundar um sentimento autêntico de identidade nacional épico, então buscou explicitamente aprofundar-se em seu próprio projeto literário. Alencar, em contraste ao projeto de Magalhães, “propôs-se a mergulhar no universo tribal, para identificar não as fontes de antagonismo entre o índio e o branco, mas **aqueles elementos que poderiam fomentar o processo de conciliação nacional**” (*ibidem*, p. 223, grifos meus).

Afrânio Coutinho, a respeito dessa ruptura no modo de representação indígena, sintetizou a mudança de perspectiva que Alencar buscava realizar no seu novo projeto literário:

O que houve de novo foi a integração do indígena, foi a sua incorporação à literatura com a cosmogonia, a concepção da vida, os hábitos, os gostos, os ideais que lhe são peculiares [...]. Não importa que o poeta comunique ou transfira à ideologia indígena algo de sua própria concepção cristã. O que importa é que ele se coloca “dentro” da mente selvagem. (COUTINHO, 1968, p. 93).

O romance de Alencar, *O Guarani* (1857), foi o primeiro romance indianista a fazer essa tentativa de conciliação e de incorporação dos hábitos, gostos e pensamentos indígenas. Até então, apenas o drama, com Teixeira e Souza, e a poesia, com Gonçalves de Magalhães, tinham dominado os primeiros vinte anos da literatura indianista nacional. Ao escrever um romance indianista, forma literária que propiciava um espaço estrutural maior para acomodar os detalhes da trama narrativa, bem como criar os grandes mitos nacionalistas, Alencar foi o primeiro autor a fazer uma épica utilizando essa forma narrativa. Segundo Treece, os mitos criados por Alencar aliam a natureza brasileira à mitologia cristã, criando uma espécie de “cristianismo anterior” (TREECE, 2008, p. 226): “Essa identidade de religiões e mitologia deriva, não de uma revelação

primitiva reunida e transmitida pelos padres, mas da universalidade da única bíblia primitiva: a natureza” (*ibidem*, p. 226). Quer dizer, Alencar misturou metáforas da natureza brasileira com o cristianismo europeu, de modo a criar uma espécie de síntese entre essas duas culturas, identificando a própria formação do Brasil a partir dessa síntese. Se para Magalhães, no seu texto inaugural do Romantismo brasileiro, “Discurso sobre a literatura brasileira”, a poesia no Brasil seria fruto da junção da cultura greco-latina com a europeia, para Alencar a junção seria europeia e brasileira.

Em *O Guarani*, Peri se dedica, instintivamente, a salvar a Virgem Branca de seus sonhos, “ressuscitando” de seu tencionado martírio nas mãos dos selvagens aimorés a fim de redimir a comunidade colonial e levar sua jovem representante, Ceci, para um novo Éden. Em *Iracema*, entretanto, a paisagem do Ceará fornece o cenário edênico para uma adaptação do mito da Gênese. Alencar aproveitou até o máximo as similaridades entre as tradições indígenas e a mitologia bíblica, como as lendas gêmeas de Itararé e Noé, que tratam ambas do tema do dilúvio. Sua obra poética *Os filhos de Tupã* constrói uma mitologia inteira para explicar a genealogia dos povos tribais do Brasil, incluindo elementos da narrativa de Caim e Abel do Velho Testamento. (*ibidem*, p. 226).

A representação indígena de Peri, Iracema e Ubirajara feitas por Alencar nas décadas de 50 e 60 foram assunto de forte embate com Joaquim Nabuco por volta do ano de 1870. Tendo em vista o seu retorno da Europa, bem como as novas teorias raciais e a virada anti-indigenista no país, Nabuco atacou fortemente as obras de Alencar, criticando sua idealização dos personagens e sua falta de verossimilhança. Um exemplo fortemente criticado por Nabuco foi a captura da onça realizada por Peri em *O guarani*, seu heroico suicídio com o veneno e sua milagrosa ressuscitação.

É um índio efeminado que deixa tudo por uma mulher, que adora; que não tem um só dos sentimentos de sua raça; que parece aprazer-se na escravidão, desmentindo as tradições indígenas; é um selvagem de ópera cômica, em uma palavra. (NABUCO apud COUTINHO, 1968, p. 90).

A hostilidade de Nabuco diante do nacionalismo de José de Alencar se fundamentava mais do que em uma mera discordância a respeito da representação indígena e da suposta verossimilhança e autenticidade descritiva de suas obras. Para Nabuco, havia uma distância cultural que separava a civilização ocidental e o primitivismo indígena, e era um erro Alencar suprimir essa diferença em suas ficções.

Os índios em Iracema, em Ubirajara e no Guarani, não são verdadeiros selvagens. A humanidade para chegar no estado em que ainda hoje acham-se os nossos selvagens do interior, ao de nossa civilização moderna atravessou milhares de anos. O Sr. J. de Alencar suprime esse longo período, e faz do seu selvagem um homem, muitas vezes superior ao de nossa raça. Os seus índios pensam e sentem, como nós, e falam melhor, como se fossem todos poetas. Onde existe essa raça? [...] Essa literatura indígena tem certa pretensão a tornar-se a literatura brasileira. Sem dúvida quem estuda os dialetos selvagens, a religião grosseira, os mitos confusos, os costumes rudes de nossos indígenas, presta um serviço à ciência, e mesmo à arte. O que porém é impossível, é querer-se fazer dos selvagens a raça, de cuja civilização a nossa literatura deve ser o monumento. (*ibidem*, 1968, p. 189-190).

Franklin Távora, escritor contemporâneo de José de Alencar, a partir de um embate fortíssimo com o autor nas *Cartas a Cincinato* (1871), repreendeu Alencar pela falta de rigor sociológico e histórico de suas narrativas indianistas. Segundo Treece, ao publicar em 1870 a obra *Os índios de Jaguaribe*, considerada pela crítica como um romance de “tese”, Távora representa a rivalidade entre as duas tribos guerreiras, jaguari e jurupari, “como símbolo da luta entre absolutismo e liberalismo, entre o centro do poder imperial e a periferia provincial, situando claramente um ponto crucial e decisivo na evolução do imaginário indianista e sua interpretação do Império” (TREECE, 2008, p. 311).

Não sei, meu amigo, se já lestes uma interessante histórica, intitulada – O Guarani – por Gustave Aimard? Aí pode-se estudar-se o gaúcho com proveito. Encontra-se o tipo exato e não a fábula raquítica. O historiador francês estudou em pessoa os costumes da vida nômade do pampa. Escreveu como quem viu, e não como quem ideia. Por isso os personagens, nessa verídica histórica, são de uma vitalidade eloquente, têm toda a



eflorescência da vida; e não são pálidas visões, criaturas disformes, descoradas, confusas e em contraposição à verdade natural e etnográfica. (TÁVORA, 2014, p. 358).

Se num primeiro momento o problema era a linguagem utilizada por Magalhães, aqui a questão da verossimilhança e da fidelidade descritiva da ficção entra em cena no embate entre os escritores. Essa discussão da representação do nacional na literatura brasileira, segundo Treece, gerou uma forte polarização também na crítica do século XIX, entre aqueles fiéis à noção alencariana do nacionalismo mestiço e indigenista, como Capistrano de Abreu, Araripe Júnior e Couto de Magalhães; e aqueles que, em contrapartida, como Sílvio Romero e José Veríssimo, acreditavam que o resultado da mistura cultural indígena com a europeia seria a total “assimilação ou submersão das raças inferiores indígena e africana e a ascensão de um novo tipo nacional branco de predomínio europeu” (TREECE, 2008, p. 285).

O final do Império com as novas leis de mão-de-obra indígena, a iminência da abolição, bem como a aceitação da imigração europeia, refletiu diretamente no tratamento da discussão do indianismo na literatura brasileira. A partir desses novos acontecimentos do final do XIX, surgiram duas “novas escolas” críticas no Nordeste que foram responsáveis pela disseminação de novas teorias advindas da Europa que visavam repensar a sociedade brasileira, o caráter racial e a questão do nacional. A primeira era denominada Escola do Nordeste e era encabeçada por Sílvio Romero e Tobias Barreto. Diante do interesse nas ideias germânicas após a guerra franco-prussiana, Barreto começou a publicar seus estudos de filosofia germânica, enquanto Sílvio Romero iria aplicar as teorias deterministas dos franceses e alemães ao estudo de literatura brasileira. O segundo movimento, paralelo a esse primeiro, que também buscava novas explicações e teorias para a justificação do nacional na literatura brasileira, foi fundado por Araripe Júnior, Capistrano de Abreu, Rocha Lima e Tomás Pompeu. (ROMERO, 1943, vol 1, p. 84). Denominado como Academia Francesa, constituiu a discussão mais influente do período que ligava o Império e a República, registrando observações importantes, que mudaram todo o rumo do indianismo e do lugar do índio no interior da sociedade brasileira proposto por José de Alencar durante o indianismo romântico.

Assim como Nabuco e Franklin Távora, Sílvio Romero rejeitava o idealismo nostálgico de Alencar e a sua incapacidade de representação do quadro social contemporâneo brasileiro. O privilégio que Alencar atribui em suas ficções ao papel da raça indígena e mestiça incomodava profundamente Romero, uma vez que para o crítico “Não é um grupo étnico definitivo; porque é um resultado pouco determinado de três raças diversas, que ainda acampam em parte separadas ao lado uma da outra” (ROMERO, 1943, p. 84). Embora para Alencar o mestiço, em sua fusão das três raças principais, representasse a formação histórica do Brasil, segundo Romero o mestiço era apenas um estágio de transição em direção à brancura total, principalmente após a abertura para a constante imigração europeia como força de trabalho no Brasil: assim como o africano e o indígena puro foram assimilados pelo mestiço, o mestiço também seria totalmente assimilado pelo ariano.

Por outro lado, Capistrano de Abreu juntamente com Araripe Júnior localizaram o desenvolvimento do nacional na figura do caboclo, definida pelo crítico como o “índio semicivilizado contemporâneo do sertão” (ABREU, 1931, p. 68). Capistrano de Abreu, Araripe Junior e também José de Alencar foram os primeiros a darem um impulso para o desenvolvimento de uma literatura regionalista emergente e de uma tendência à presentificar o sertanejo e o caboclo no Romantismo brasileiro. No ensaio “O nosso cancionero”, Alencar convida seus contemporâneos escritores a explorarem as possibilidades da literatura popular do sertão. Araripe Júnior, então, em 1875, escreve seu ensaio “A poesia sertaneja”, no qual admitia a necessidade de abandonar os heróis míticos semidivinos do Indianismo romântico e reconhecia a existência de uma raça de mestiços sertanejos.

Deste século, quando já o sertanejo ou o vaqueiro não era mais o produto daquela indômita aspiração para o desconhecido, para o ameaçador, quando as terras pela maior parte viam-se desbravadas, quando o Brasil não era mais esse país encantado e misterioso, para onde o espírito descia como para um abismo insondável, quando, finalmente, essa raça semi-aborígene, com a gradual transformação das causas, achava-se escravizada pelos patronos ricos e fazendeiros notáveis que avassalavam as terras que o rei concedera-lhes em patrimônio, que talavam os campos por (onde) antes os centauros impavidamente atiravam-se tão livres como o selvagem das priscas eras; deste século,

repito, desde que o sertanejo colocou-se na terrível contingência de servir ou ser esmagado, que poesia então podia brotar? Que sentimento heroico encontrar-se-ia em indivíduos que, abocanhados em suas nobres aspirações, vivendo como escravos, oprimidos, eram obrigados a percorrer os campos atrás de rês fugitiva, não como o homem que luta pelo sentimento da própria vida, mas por uma obrigação e como um tributo? (ARARIPE JUNIOR, 1978, p. 101).

Partindo de José de Alencar, mas formulando o problema de maneira distinta daquela preconizada pelo escritor, Araripe Junior pensa uma nova configuração surgindo do indianismo e da representação do nacional: os rebeldes. Segundo Treece, o termo “selvagem” aparece com insistente regularidade no vocabulário das novas correntes indianistas como um modo sintomático do colapso do idealismo que jaz no cerne da imagem romântica do índio: *O selvagem* (1876), de Couto de Magalhães; *Os selvagens* (1875), de Gomes de Amorim; e *Pátria Selvagem* (1899), de Melo Moraes Filho.

Essa sensação de impossibilidade e de impasse de um Indianismo épico e heroico que celebrasse a figura mítica do indígena fica evidente na obra de Bernardo Guimarães. Segundo Treece, de um lado, o uso das fórmulas bíblicas de martírio e redenção na sua produção inicial o alinha com José de Alencar, todavia a insatisfação de Bernardo Guimarães com o Romantismo já é detectada no seu primeiro romance, *O ermitão de Muquém* (1869). A trama trata de Gonçalo, um sertanejo valentão que se aproveita da garota de seu amigo num baile na cidade de Goiás. Após duelar com seu amigo por conta da moça e consequentemente matá-lo, Gonçalo foge se embrenhando na mata e sendo aceito por uma tribo indígena onde é coroado como Itajiba. Nessa tribo, o protagonista apaixona-se pela índia Guaraciaba e novamente, por ciúme de outro índio, Gonçalo/Itajiba sente vontade de assassinar o casal, como ocorreu anos atrás antes de chegar a essa tribo. Sendo salvo por uma visão divina de uma virgem que desvia a sua flecha, Itajiba foge novamente para sua cidade natal e com a consciência de que deveria redimir-se de seus crimes e pecados, funda uma capela e torna-se um ermitão vivendo de caridade das pessoas e convertendo os índios ao cristianismo. Dentre as pessoas que visitam a capela, aparece Maria, a noiva do amigo que Gonçalo assassinou no início do romance.

Aparecendo enlouquecida por conta da morte do noivo, Gonçalo pede perdão a ela e ao perdoá-lo a moça readquire a sua sanidade mental.

Ao assassinar seu amigo, Gonçalo nega a sua identidade de civilizado e entra para a sociedade indígena. A ausência de redenção genuína do protagonista, visível no seu instinto de matar o índio rival pelo amor de Guaraciaba, faz Gonçalo retornar para a cidade, tornando-se um isolado e excluído da sociedade. A descrição de um pecador, fora da lei e rebelde contra a autoridade é um ponto importante, segundo Treece, da configuração dessa nova forma de representação do nacional. O problema do desajuste social de Gonçalo não é solucionado por Bernardo Guimarães a partir de uma reconciliação, como era feito em José de Alencar. A paixão intransigente de Gonçalo tornou-se destrutiva para a permanência da ordem social.

Embora recheada de moralidade cristã e, em última análise, solucionada apelando-se aos mesmos valores conservadores e conformistas defendidos por Alencar, a exploração de Guimarães do crime e da rebelião no contexto indianista de *O ermitão de Muquém* antecipa claramente sua ficção posterior, em que sua confiança nas noções convencionais de justiça e ordem sociopolítica parece sucumbir. Ao mesmo tempo, sua visão cada vez mais crítica da tradição indianista clássica o levou a pôr em primeiro plano a sexualidade e a violência que, até aquele momento, apareciam somente de forma sanitizada ou caricatural. O tratamento por Guimarães desses dois temas intimamente aliados abandona o modo épico mítico da obra de Alencar em favor de uma abordagem sensacionalista, enfatizando, como Gonçalves Dias antes dele, a alteridade radical do primitivo e a distância social e cultural que o separava da crescente população urbana do país. (TREECE, 2008, p. 297).

Bernardo Guimarães, ao romper com essa visão idílica do índio, a partir do viés da violência e do caos, o alinha a Sousândrade, que foi a última contribuição dessa tradição oitocentista a escrever uma épica. Para Treece, *O Guesa*, uma obra híbrida que combinou o tema épico do exílio com uma visão precocemente modernista de um mundo contemporâneo envolto em crise e caos” (*ibidem*, p. 316), foi uma tentativa final ambiciosa de ressuscitar o sonho romântico rousseauiano de um modelo natural de moral e ordem social e de

confrontá-lo criticamente com o pesadelo da transformação capitalista do Novo Mundo.

A fuga do Guesa, segundo Treece, configura-o como um rebelde à ordem social, em que Sousândrade, diferentemente de Bernardo Guimarães, retorna ao indianismo de Gonçalves Dias, seu conterrâneo, para então negá-lo e criar uma nova forma de nacionalismo. Recorrendo a uma espécie de violência estilística, Sousândrade rompe não apenas a temática, mas também não sucumbe à tradicional grandiloquência e ao sentimentalismo do período romântico, criando uma épica fragmentada e com um espírito mais “americano”, não apenas brasileiro.

Nesse sentido, resgatando a característica de exilado da épica de Gonçalves Dias, o poeta subverte essa lógica: “para Sousândrade, o sacrifício do índio não era um martírio necessário e premeditado a anunciar a salvação do povo escolhido de Deus, mas uma espécie de pecado original, cujo legado era um mundo moderno de exploração e corrupção” (*ibidem*, p. 318). Ao fugir da lógica idealizada do auto sacrifício indígena para a restauração conciliatória, o Guesa é uma personagem rebelde que foge da sua sina, criando não apenas uma fuga temática como também uma fuga estilística ao longo da épica, configurando o caráter de rebelde, última classificação estabelecida por David Treece.

Sob essa perspectiva, para o brasilianista inglês, a épica de Sousândrade resgataria um último eco do indianismo da primeira fase desenvolvido por Gonçalves Dias, e a partir do exílio e da fuga do Guesa, romperia com a ideia de conciliação entre indígenas e brancos, como no romance *O Guarani*, de José de Alencar. Para David Treece, Sousândrade veria a degradação dos nativos como um crime, como um pecado original, e apresenta uma visão desiludida diante da impossibilidade de permanência de uma pureza primitiva e natural. Segundo Treece, o Guesa almejaria o retorno ao Éden em contrapartida ao mundo moderno configurado no canto X de *O inferno de Wall Street*.

Diferentemente do crítico inglês, Carlos Cuccagna em *A visão do ameríndio na obra de Sousândrade* (2004), apresenta a poesia de Sousândrade guiada por ideais positivistas de “ordem” e “progresso”, em que a exploração da temática indianista realizada por Sousândrade em *O Guesa* teria um cunho

político de recusa da monarquia e defesa de um ideal republicano. Segundo Cuccagna, são dois os momentos em que Sousândrade leva adiante esse ideal: o primeiro seria representando pelo Canto II de O Guesa e, de modo particular, pelo fragmento do “Tatuturema” nele encaixado; “o outro, mais importante para uma abordagem indigenista *strictu sensu* do discurso sousandradino, pelo escrito “O estado dos índios”, publicado em Nova York, sob a forma de artigo, no jornal *O novo Mundo*” (CUCCAGNA, 2004, p. 120). Segundo o crítico, nem José de Alencar e tampouco Gonçalves Dias foram capazes de fornecer uma representação contemporânea do índio brasileiro, uma vez que ambos os autores faziam parte do “produto de uma inequívoca idealização: um indivíduo heroico e protagonista da era pré-cabralina ou do primeiro contato interétnico” (*ibidem*, p. 121).

Sousândrade, no Canto II, com a sua atitude de defesa do indígena amazônico contemporâneo delineada realisticamente, conseguia, ademais, manifestar os primeiros fermentos de um comportamento indigenista na literatura brasileira de época. É desse Canto, com efeito, que o poeta considerou o índio sobretudo um problema social de premente solução, antes de (ou não só) motivo para ser explorado em sentido estético e nacionalista. [...]. No entanto, é inegável como também nesse novo contexto poético a defesa do indígena se torna o pretexto, ou, se se quiser, o instrumento eficaz e indispensável, para que o poeta possa realizar a sua propaganda política filo-republicana contra a monarquia imperial, as suas instituições e o mundo que lhe gravitava em torno. Para Sousândrade, o índio oprimido e degradado do “Tatuturema” constitui, mais do que outros, o símbolo elucidativo da incapacidade e inadequação, já demasiado evidentes, do *ancien régime* no Brasil de D. Pedro II. (*ibidem*, p. 121-122).

O crítico italiano se propõe a analisar a poesia de Sousândrade numa visão mais ampla, sob um prisma mais americano, sem se restringir tanto às particularidades da literatura brasileira e à relação com o indianismo brasileiro, como fez David Treece. Para Cuccagna, Sousândrade não estaria interessado na defesa dos costumes indígenas e nem representaria um retorno à idealização do exílio realizado por Gonçalves Dias, seu Indianismo, em contrapartida, tinha como objetivo propor uma neocolonização dos nativos e integrá-los à sociedade como mão de obra para o progresso da nação.

Sousândrade considerava a si mesmo um herói civilizador interétnico. Em relação ao índio brasileiro sentia a necessidade de agir como um reformador de costumes. A sua defesa, pelo menos por esse índio e pela sua cultura não era, porém, absolutamente à *outrance*. Até agora sempre mostramos como para o poeta a degradação do autóctone resultava da ação dos ocidentais. No entanto, é indubitável como no “Tatuturema” ele dirige implicitamente uma crítica também à cultura indígena que conservava as tradições socioculturais tidas como bárbaras (consubstanciadas no rito do Jurupari). Era necessário, pois, extirpar essa barbárie e, para fazê-lo, urgia um programa adequado que pudesse trazer plenamente a civilização e o progresso (*ibidem*, p. 162).

Para o brasilianista italiano, no Brasil oitocentista, o índio era apenas um símbolo estético-nacionalista e não estabelece relação com a política integracionista do período. Segundo o crítico, Gonçalves Dias em “I-Juca Pirama” mostrava-se interessado em representar idealisticamente os últimos representantes da raça indígena brasileira extinta, “representando-os como indivíduos nunca tendo estado em contato com os brancos, de admiráveis qualidades de força, coragem, lealdade, heroizando-os substancialmente” (*ibidem*, p. 129). A criação poética de Sousândrade, em contrapartida, no Canto II de *O Guesa*, demonstra desde seus momentos iniciais tender para uma “representação realista e anti-heroica do mundo indígena contemporâneo, evidenciando como o contato com vários aspectos negativos da cultura ocidental degradaram profundamente o seu tecido sociocultural” (*ibidem*, p. 129). Para Cuccagna, a idealização do índio feita por boa parte dos escritores do século XIX, seguia apenas uma espécie de “decoro artístico” vigente no período.

Os indianistas brasileiros não estavam absolutamente interessados em retratar em suas obras o indígena da atualidade, tanto mais que este se apresentava como um indivíduo aviltado, **cuja própria representação viria em prejuízo do decoro artístico vigente na época**. A utilização do índio contemporâneo na representação literária, além de tudo, teria podido baldar um dos propósitos principais declarados pelos indianistas: exaltar idealisticamente, a exemplo das gestas cavaleirescas europeias, os feitos e a vida dos habitantes originários da terra brasileira com a finalidade de enobrecer as próprias origens da nação. O índio contemporâneo

demonstrava-se, assim, nada útil à criação poética e prosística indianista, e, ao contrário, o seu emprego teria de certo modo posto em discussão os princípios sobre os quais se fundava o movimento indianista no Brasil. O índio da atualidade permaneceu, então, confinado aos escritos etnográficos e científicos de um restrito grupo de especialistas, ao passo que lhe era proibida a dimensão da criação literária. (*ibidem*, p. 129-130).

O índio do final do império, segundo Treece, divide-se em duas visões de rebeldes: a primeira na visão do caboclo e a segunda no retorno ao mito bíblico gonçalvino estabelecido por Sousândrade. Carlos Cuccagna não acredita nesse caráter de retorno a um primitivismo bom do indígena, mas antes numa visão republicana de assimilação do indígena como uma forma positivista de “progresso”. Essas duas visões podem ser comprovadas na leitura da épica de Sousândrade, o que também corrobora o impasse existente em sua poesia.



## CONCLUSÃO

O presente estudo se dedicou à análise das contradições da épica *O Guesa*, de Sousândrade, os desdobramentos dessas dualidades na sua recepção e o debate teórico que gerou o seu ressurgimento no cânone literário brasileiro na segunda metade do século XX. O primeiro passo metodológico foi mapear o lugar problemático do autor no interior do Romantismo brasileiro. As razões do seu quase desaparecimento até meados da década sessenta são diversas: a publicação esparsa e confusa das obras, pois Sousândrade não se importava muito com a divulgação efetiva delas, o enredo fragmentado e pouco convencional, a inversão sintática e as invenções vocabulares. Entretanto, apesar de a crítica oitocentista de Sílvio Romero ressaltar as diferenças do autor com a tradição literária brasileira, vemos no primeiro capítulo a relação e o diálogo de Sousândrade com os demais autores do período na realização de sua épica.

Após a independência política de Portugal, em 1822, os autores do Romantismo brasileiro iniciaram a busca por uma épica que representasse o espírito nacional brasileiro. Diversos debates surgiram com *A confederação dos Tamoios* (1856) de Gonçalves de Magalhães, primeira épica brasileira publicada, que abriu caminho para Gonçalves Dias escrever *Os Timbiras* (1857) e José de Alencar publicar *Iracema* (1865) e *O Guarani* (1857). Inserido também nessa missão, Sousândrade foi a última voz épica da literatura brasileira do século XIX com a publicação de *O Guesa*.

David Treece, em *Exilados, Aliados e Rebeldes* (2008), afirma que a experiência de Sousândrade nos Estados Unidos e nos diversos países da América Latina lhe propiciou uma perspectiva mais diferenciada que se relaciona fortemente com a originalidade dos cantos II e X, momentos infernais da épica. Apesar de relacionar-se com a tradição na tentativa de escrever um poema longo que sintetizasse a história e o povo brasileiro, Sousândrade empregou uma linguagem hermética e pouco convencional. Parte desse hermetismo surge das metáforas empregadas pelo poeta, pouco compreensíveis para o público leitor oitocentista. Sob esta perspectiva, mapeamos sucintamente a história do conceito de acordo com Aristóteles, Paul Ricoeur, Jacques Derrida e Haroldo de

Campos, e vimos como a mudança de sentido que a metáfora acarreta, do sentido próprio para o sentido figurado, compromete o entendimento e a significação da épica ao longo de todo o século XIX, até a releitura do poema pelos Irmãos Campos em 1964.

Na análise das metáforas empregadas por Sousândrade ao longo dos cantos II e X, verificamos as principais metáforas criadas pelo autor, pouco usuais para seus contemporâneos, o que gera a sua incompreensão. Ao longo dos séculos XVIII e XIX os autores formaram um conjunto de expressões e metáforas comuns ao leitor do período. Vimos como ao longo dos debates a respeito da épica brasileira ideal houve forte preocupação com a representação da natureza, da idealização da terra e do índio. Sousândrade, além de abordar essa temática, inseriu referências à tradição colombiana, à história e à economia dos Estados Unidos e à mitologia incaica. Observamos, como o exemplo mais significativo, o termo "Tatuturema", composto da junção tatu+turema, palavra que pode significar tanto a celebração indígena, o ritual aos muíscas, ou mesmo uma crítica aos índios que estão bêbados e ludibriados.

Ao final do primeiro capítulo a contradição tradição/modernidade, aparece como fundamental na recepção da épica. Por um lado, percebemos a partir do mapeamento do percurso do gênero épico no Brasil o papel importante que Sousândrade ocupou dentro da tradição ao publicar *O Guesa*. Por outro lado, o uso transgressor que o poeta faz da linguagem na sua épica – no caso deste estudo nos detemos no uso transgressor da metáfora – o afasta da linguagem comum empregada por seus contemporâneos, o que ocasiona a sua parca leitura e a resposta negativa da crítica.

Além dessa primeira contradição, tradição/modernidade, que gera o lugar errante do autor pelo Romantismo brasileiro, no capítulo 2 apontamos três grandes contradições que perpassam todo o enredo da épica: O Guesa-poeta/o poeta-Guesa, épica brasileira/pan-americana, natureza e cidade/civilização e barbárie. O primeiro eixo centra-se na análise da história do índio e o quanto esse enredo reverbera na biografia do poeta. Partimos dos dois níveis temáticos apontados pelos Irmãos Campos, na sua *Revisão*: motivação lendário-biográfica, que gira em torno das angústias e sofrimentos do índio e do próprio Sousândrade; o segundo se centra nas críticas sociais que o eu lírico faz ao longo de suas viagens: crítica ao sistema monárquico brasileiro, ao sistema

republicano americano e a destruição da América pela colonização europeia. Quer dizer, percebemos como a contradição entre o Guesa personagem e o Guesa como personificação do autor abriu espaço para uma nova contradição: o discurso lírico do índio e a crítica histórico-social.

No segundo eixo, abordamos como a partir do canto IX o Guesa inicia uma viagem por toda a América, passando pelos Estados Unidos e diversos países da América Latina: Panamá, Colômbia, Venezuela, Equador, Peru, Chile, Bolívia e Argentina. Sousândrade trouxe a própria história da América hispânica, juntamente com a história do Brasil e dos Estados Unidos criando uma épica não apenas brasileira, mas pan-americana.

No terceiro eixo, abordamos a dualidade natureza e cidade/civilização e barbárie. A partir da contradição espacial existente nos dois momentos infernais: o II no campo e o X na cidade, Sousândrade discutiu a contradição do campo, paraíso e barbárie; na cidade, caos e civilização. Percebemos como ao longo do inferno do Tatuturema, o eu lírico engrandecia a natureza edênica americana mas criticava os hábitos pouco civilizados dos indígenas, já no inferno de Wall Street, o eu lírico engrandecia o sistema republicano mas condenava o caos da Bolsa de Valores.

Após mapear as contradições que perpassam a recepção do poeta, tradição/modernidade e as dualidades da composição do enredo, no terceiro capítulo estendemos esses impasses da obra sousandradina para a crítica literária brasileira da década de sessenta. Ao ser redescoberto pelos Irmãos Campos em 1964, instaura-se um embate na recepção do autor a partir de duas perspectivas distintas de pensar a literatura brasileira: a primeira refere-se ao conceito de sistema literário desenvolvido por Antonio Candido, em *Formação da Literatura Brasileira* e a segunda a partir do conceito de História Constelar criado por Haroldo de Campos.

Haroldo de Campos problematiza o posicionamento historicista e coeso do conceito de sistema preconizado por Antonio Candido. O mapeamento coeso e orgânico do plano da história literária implica a marginalização de autores como Sousândrade por não apresentarem denominadores comuns que permitam reconhecer a tradição literária nacional. A rejeição de Candido e a aprovação de Haroldo de Campos à obra de Sousândrade aponta para um impasse importante da teoria literária brasileira: nacionalismo e cosmopolitismo. Candido valoriza

elementos textuais que imprimam um caráter nacionalista para o texto literário, já Haroldo de Campos valoriza elementos vanguardistas, e a dificuldade de enquadramento do autor vislumbrada já no século XIX retorna no século XX.

Além do impasse crítico na recepção do autor no século XX brasileiro, a recepção do poeta fora do Brasil também é perpassada por um impasse: O *Guesa* pode ser visto como uma épica republicana ou conservadora. David Treece, na obra *Aliados, Exilados e Rebeldes* (2008), defende que o índio literário não foi o mesmo nos diversos autores e momentos da literatura indianista. Nesse sentido, o brasilianista inglês elenca três figurações políticas do índio como um modo de organizar a produção nacionalista do XIX. A primeira seria a do “exilado”, nas produções de Gonçalves Dias, a segunda dos “aliados”, na produção de José de Alencar e a terceira dos “rebeldes” na produção de Sousândrade. Treece interessava-se em integrar Sousândrade no nacionalismo brasileiro do século XIX.

Diferentemente do crítico inglês, Carlos Cuccagna em *A visão do ameríndio na obra de Sousândrade* (2004) afirmava que Sousândrade não estava interessado na defesa dos costumes indígenas ou na representação idealizada do índio brasileiro. Segundo Cuccagna, Sousândrade preconizava uma neocolonização dos nativos e a necessidade de integrá-los à sociedade como mão de obra para o progresso da nação, corroborando, portanto, a característica de conservador.

Para finalizar, ao longo desta dissertação, procuramos destacar as diversas controvérsias que rondam a épica de Sousândrade, no plano da recepção oitocentista com a dificuldade de enquadramento do autor no Romantismo brasileiro pelo uso das metáforas pouco usuais para o período nos cantos II e X; no plano do enredo com as diversas contradições temáticas; e na recuperação da épica no século XX, com os diversos embates a respeito do lugar do autor na tradição literária brasileira. Sob esta perspectiva, os embates que a épica de Sousândrade suscita não apenas recolocam a discussão do lugar da épica na tradição literária brasileira, como também refletem o posicionamento dual entre uma crítica esteticista e uma crítica sociológica, impasse que marcou a teoria literária brasileira da segunda metade do século XX.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALENCAR, José de. *Iracema*. São Paulo: Moderna, 1995
- ARARIPE JÚNIOR, Tristão de Alencar. *Teoría, crítica e história literária*. São Paulo: EDUSP, 1978
- ASSIS, Machado de. “Instinto de nacionalidade” in GIL, Fernando Cerisara. *Ensaio sobre a formação do romance brasileiro: uma antologia (1836 – 1901)*. Curitiba: UFPR, 2014
- ÁVILA, Affonso. *O poeta e a consciência crítica*. São Paulo: Perspectiva, 2008
- BAPTISTA, Abel Barros. “O cânone como formação: a teoria da literatura brasileira de Antonio Candido” in *O livro agreste*. Campinas: Unicamp, 2005
- BARBOSA, João Alexandre. *A tradição do impasse*. São Paulo: Ática, 1974
- BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2011
- BRASIL, Assis. *Teoria e prática da crítica literária*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995
- BUENO, Luís. “Literatura Mundial e tradição interna”. *Revista Cerrados* (Unb. Impresso). Vol. 28, p. 117-132, 2009
- CAMPOS, Haroldo de. *O Sequestro do Barroco na formação da Literatura Brasileira: o caso de Gregório de Mattos*. São Paulo: Iluminuras: 2011
- \_\_\_\_\_. *Metalinguagem: ensaios de teoria e crítica literária*. São Paulo: Cultrix, 1976
- CAMPOS, Augusto; CAMPOS, Haroldo. *Revisão de Sousândrade*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982
- CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2012
- \_\_\_\_\_. *Literatura e sociedade*. São Paulo: T.A. Queiroz, 2000
- \_\_\_\_\_. “Literatura e subdesenvolvimento” in *A educação pela noite*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006
- CASANOVA, Pascale. *A república mundial das letras*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002

CARNEIRO, Alessandra da Silva. *Do tatú fúnebre ao lar-titú: implicações do indianismo no canto II do poema O Guesa de Sousândrade*. São Paulo: USP, 2011 (dissertação de mestrado)

CARNEIRO, Alessandra da Silva. *O Guesa em Nova York: republicanismo e americanismo em Sousândrade*. São Paulo: USP, 2016 (tese de doutorado)

\_\_\_\_\_. *Figurações do índio romântico em Sousândrade e Gonçalves Dias*. Revista Eutomia. Vol 02, p.01-16, 2009

\_\_\_\_\_. *A New York de Sousândrade e Walt Whitman*. Miscelânea. Vol 07, 98-114, 2010

CESAR, Guilhermino. *Historiadores e críticos do Romantismo: 1– A contribuição europeia: crítica e história literária*. São Paulo: EDUSP, 1978

CHAGAS, Pedro Ramos Dolabela. "História contextual da autonomia: o caso latino-americano". *Revista Todas as Letras Y*. Vol 17. São Paulo, 2015

COSTA LIMA, Luiz. *Mimesis e Modernidade*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1980

\_\_\_\_\_. "Campo de visão de uma experiência antecipadora in CAMPOS, Augusto; CAMPOS, Haroldo. *Revisão de Sousândrade*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982

\_\_\_\_\_. "Da existência precária: o sistema intelectual no Brasil" in *Dispersa demanda*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981

COUTINHO, Afranio. *A tradição afortunada: o espírito da nacionalidade na crítica brasileira*. Rio de Janeiro: Jose Olympio, 1968

COUTINHO, Eduardo F. "A contribuição de Afrânio Coutinho para os estudos literários no Brasil." Feira de Santana: UEFS, 2012

CUCCAGNA, Claudio. *A visão do ameríndio na obra de Sousândrade*. São Paulo: Hucitec, 2004

DENIS, Ferdinand. *Resenha a respeito de impressos*. Diário do Povo, Rio de Janeiro, 1869. p. 8

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 1999

DIAS, Gonçalves. *Obras Completas*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1944.

DURÃO, Fábio Akcelrud. *Modernismo e coerência*. São Paulo: Nankin, 2012

\_\_\_\_\_. “Giros em falso no debate da teoria”. *Revista Alea*. Vol. 10, p. 54-69, 2008

FRANCHETTI, Paulo. *Estudos de Literatura Brasileira e Portuguesa*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007

GIL, Fernando Cerisara. *Ensaio: sobre a formação do romance brasileiro (uma antologia 1836-1901)*. Curitiba: UFPR, 2014.

GRIZOSTE, Weberson Fernandes. *Os Timbiras: os paradoxos antiépicos da Ilíada brasileira*. Coimbra: Universidade de Coimbra, 2013. (tese de doutorado).

GUIMARÃES, Bernardo. *O ermitão de Muquém e O garimpeiro*. São Paulo: Martins, 1869.

\_\_\_\_\_. “Reflexões sobre a poesia brasileira” in GIL, Fernando Cerisara. *Ensaio sobre a formação do romance brasileiro: uma antologia (1836 – 1901)*. Curitiba: UFPR, 2014

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994

LOBO, Luiza. *Épica e Modernidade em Sousândrade*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2005

\_\_\_\_\_. *Tradição e ruptura : O guesa de Sousândrade*. São Luís: SIOGE, 1979.

MAGALHÃES. Domingos José Gonçalves de. “Discurso sobre a história da literatura do Brasil” in GIL, Fernando Cerisara. *Ensaio sobre a formação do romance brasileiro: uma antologia (1836 – 1901)*. Curitiba: UFPR, 2014

MOREIRA, Maria; BUENO, Luís (orgs). *A confederação dos Tamoios*. Edição fac-similar seguida da polêmica sobre o poema. Curitiba: UFPR, 2007

MORETTI, Franco. “Conjecturas sobre a literatura mundial”. In: SADER, Emir (org.). *Contracorrente: o melhor da New Left Review em 2000*. Trad. de Luiz Antônio Aguiar e Marisa Sobral. Rio de Janeiro: Record, 2001. p. 45-64

NUNES, Benedito. *A chave do poético*. São Paulo: Companhia das letras, 2009

PEREIRA, Danglei de Castro. *Sousândrade e a revisão do cânone poético romântico*. *Revista Eutomia*. Vol 02, p.17-35, 2009

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Vira e mexe nacionalismo: paradoxos do nacionalismo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007

REINATO, Pedro Martins. *Harpa que se desfarpá: forma e fragmento em O Guesa de Sousândrade*. São Paulo: USP, 2015 (tese de doutorado)

RICOEUR, Paul. *A metáfora viva*. São Paulo: Edições Loyola, 2015

RICUPERO, Bernardo. *O Romantismo e a ideia de nação no Brasil*. São Paulo, Martins Fontes, 2004

ROCHA, João Cezar de Castro. *Crítica literária: em busca do tempo perdido*. CHAPECÓ: Argos, 2011

ROCHA, Marília Librandi. "Duas leituras de Sousândrade: de perto e de longe." *Revista Eutomia*. Vol 01, p.01-16, 2008

ROMERO, Sílvio. *História da literatura brasileira 5*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980

ROSEN, Charles. *Poetas românticos, críticos e outros loucos*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004

SAFRANSKI, Rüdiger. *Romantismo uma questão alemã*. São Paulo: Estação Liberdade, 2010

SOUSANDRÂDE, Joaquim de. *O Guesa*. In: LOBO, Luiza (org). Rio de Janeiro: Ponteio, 2012

SCHWARTZ, Jorge. *Vanguarda e cosmopolitismo na década de 20*: Oliverio Girondo e Oswald de Andrade. São Paulo: Perspectiva, 1983

SCHWARZ, Roberto. "Nacional por subtração" in *Que horas são?: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987

\_\_\_\_\_. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas cidades, 1977

TAVARES, Enéias Farias. *Figurações do herói épico de Homero a Sousândrade*. *Revista Eutomia*. Vol 02, p.50-65, 2009

TÁVORA, Franklin. "Primeira carta a Cincinato" in GIL, Fernando Cerisara. *Ensaio sobre a formação do romance brasileiro: uma antologia (1836 – 1901)*. Curitiba: UFPR, 2014

TORRES-MARCHAL, Carlos. *Shakespeare em Sousândrade*. *Revista Eutomia*. Vol 04, p.17-35, 2014

\_\_\_\_\_. *30 anos com Sousândrade*. Recife: Revista Eutomia, 2016.



TREECE, David. *Exilados, Aliados, Rebeldes: O movimento indianista, a política indigenista e o Estado-Nação imperial*. São Paulo: Edusp, 2008

WHITMAN, Cedric. *Homer and the heroic tradition*. Cambridge: Harvard University, 1958

WILLIAMS, Frederick G. *Sousândrade: vida e obra*. São Luís: SIOGE, 1976

\_\_\_\_\_. *Poesia e prosa reunidas de Sousândrade*. São Luís: Edições AML, 2003.

WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.